

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Anna Smékalová

Karel Hynek: „Společně se naplníme, společně se vyprázdníme“

Karel Hynek: “We fill together, we empty together“

Vedoucí práce:

Praha, 2018

Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 30. dubna 2018

Abstrakt / Abstract

Práce se zabývá tvorbou Karla Hynka. Důraz kladu na analýzu básnického díla od raných básní po básnické útvary z počátku 50. let; sleduji vývoj poetiky autora po formální i obsahové stránce. Přestože stěžejní zůstává interpretace básnických textů, neopomím i další literární útvary, kterým se autor věnoval – zejména dramatické tvorbě. Dále mapuji Hynkovo setkávání a spolupráci s dalšími umělci, básníky a výtvarníky. Část práce se též věnuje zasazení jeho díla do tradice surrealismu (a postsurrealismu) a jeho posunu k „realističtějšímu“ básnickému vyjádření.

This diploma thesis focuses on the oeuvre of Karel Hynek. In the text, the emphasis is placed on an analysis of his poetry from his early poems to works that he created at the beginning of the 1950s; I focus on the development of the author's poetics in terms of both the formal and content aspects. Although it is an interpretation of Hynek's poems that is a pivotal part of this thesis, the text also does not forget to mention other literary genres the author centred upon - especially drama. The thesis also surveys Hynek's relationships and collaborations with other writers, poets and artists. A part of the text also deals with Hynek's work in the context of surrealism (and post-surrealism) and with his shift to a "more realistic" form of poetic expression.

Klíčová slova: Poezie, drama, surrealismus, postsurrealismus, výtvarné umění, individualita, spolupráce, erotismus, travestie, smích

Keywords: Poetry, Drama, Surrealism, Postsurrealism, Visual Art, Individuality, Collaboration, Eroticism, Travesty, Laughter

Obsah

Úvod	7
„Mám tělo sedřené / Srdce se chvěje jak tis“: Rané básnické dílo sbírek <i>Rozvláté dny</i> (1941-1942), <i>Usínání</i> (1943) a <i>Jaro je tady</i>	14
Ambivalentní motiv slunce: „Jehož úsměv / Zprznil myšlenku na život“	20
Komparativní studie: Karel Hynek a Jindřich Heisler	24
„Až babička zemře, bude to stejně všechno vaše“: <i>Babička po pitvě</i> (1946) a „románek“ <i>Inu, mládí je mládí</i> (1948)	31
„Věční milenci! Odkázali svá těla nekrofilům“: <i>Inu, mládí je mládí</i> (1948)	39
„Správně číšníku platím dnes naposled útratu od toho potratu“: <i>Ikarské hry</i> (1948-1951) a <i>Deník malého lorda</i> (1951-1952)	47
Intermezzo: <i>Židovská jména</i> a <i>Scenario</i>	49
„A to je ta země krásná Harapjáta domov můj domov můj“: <i>Ikarské hry</i> (1948-1951)	54
„Stojím s prachovkou v ruce v muzeu vzpomínek“: <i>Deník malého lorda</i> (1951-1952)	60
Transgrese: Zkušenost umírajícího těla	75
„Avšak skutečně miluji jedině tu o které mám denní sny / Co tím chce lord říct?“ : <i>Mé domy – Mé hrady</i> a <i>Poslední básně</i> (1951-1952)	80
Závěr	90
Literatura	94
Primární literatura	94
Sekundární literatura	94

Úvod

Jak asi Hynek myslí? – Jako nahej v trní

(*Znamení zvěrokruhu*, Panna, 1951)

Práce se zaměřuje na básnickou tvorbu Karla Hynka 40. a 50. let 20. století; její těžiště leží v charakteristice a interpretaci jednotlivých tvůrčích období. Snažíme se kontextualizovat pohled na Hynkovu tvorbu vložением komparativních studií (Jindřich Heisler, Jiří Karásek ze Lvovic) a použitím literárně-teoretických konceptů (Bataille, Hocke ad.) a rozšířit tím pole interpretace jeho díla i mimo okruh dosavadního bádání. Surrealistickou a postsurrealistickou linii neeliminuujeme (značná část úvah z ní totiž vychází), ale včleňujeme ji do širšího názorového pole, které mohlo být v době vzniku nejpodstatnějších hynkovských studií přehlíženo nebo upozaďováno. Pokládáme za nutné se v úvodu práce o těchto studiích zmínit a charakterizovat je, aby bylo, mimo jiné, i zřetelné, do jaké míry a v kterých oblastech z nich práce vychází. Tato diplomová práce primárně čerpá z knihy *Karel Hynek: S vyloučením veřejnosti* (1998)¹ a z archivních dokumentů, nacházejících se v pozůstalosti Vratislava Effenbergera.

Struktura naší práce se částečně liší od členění v knize *Karel Hynek: S vyloučením veřejnosti*; práce chronologicky sleduje vývoj Hynkovy poetiky členěním do chronologicky a tematicky konzistentních celků, které dávají jasný přehled o specifičnosti básnického výrazu aktuálního období. Považujeme-li to za vhodné, pracujeme s určitými motivy a tématy i diachronicky, abychom poukázali na trvalý zájem autora a zároveň lépe vynikla proměna, nebo naopak konzistence daného tématu či motivu. V práci se primárně nevěnujeme Hykově písňové tvorbě, povídkám, článkům a dramatickým textům, které psali společně s Vratislavem Effenbergerem, pouze je příhodně zmiňujeme v situacích, které jsou propojeny se studovaným materiálem a pomáhají prohloubit jeho pochopení. Práce má šest částí; první úvodní seznamuje s konceptem samotné práce, zmiňuje dostupné prameny a literaturu, která se tvorbou Karla Hynka zabývá, a tak charakterizuje současný stav bádání. Druhá část se věnuje Hynkovým raným básním ze sbírek *Rozvláté dny* (1941-1942), *Usínání* (1943), *Na venkově pršelo*, *Balady* a *Jaro je tady*; třetí oddíl se zabývá básnickými cykly *Babička po pitvě* (1946) a *Inu, mládí je mládí* (1948). Nejobsáhlejší čtvrtá část práce charakterizuje poetiku dvou básnických celků – *Ikarských her* (1949-1951) a *Deníku malého lorda* (1951-1952) s přihlédnutím k sevřenému cyklu *Ružka*, souboru *Zkouška* (1945) a některým nedatovaným básním z pozůstalosti. Pátý oddíl věnujeme

¹ Ke genezi a struktuře tohoto vydání doporučuji četbu ediční poznámky (Jan Šulc). In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 595-605.

období *Posledních básní* (1951-1952) a poslední šestá část – závěr – stručně shrnuje nejdůležitější rysy Hynkovi poetiky a zasazuje jeho dílo do dobového kontextu.

Základním textem pro interpretaci Hynkovy tvorby i nadále zůstává studie *S vyloučením veřejnosti* Vratislava Effenbergera, proto tento text zevrubněji okomentujeme. Základní informace o studii, která je součástí pozůstalosti Vratislava Effenbergera, jsou uvedeny v ediční poznámce Jana Šulce v knize Hynkovy poezie nazvané podle Effenbergerovy studie – *S vyloučením veřejnosti*.² Zde je podstatné, že práce se skládá ze dvou časových vrstev (1954, 1959); Effenberger původní text cizeloval a přepracovával a evidentně (jak dokladuje Jan Šulc) měl v úmyslu na něm dále pracovat. Hynkovo dílo pro něj bylo stále živé i v kontextu jeho vlastní literární tvorby – i proto je součástí studie poměrně obsáhlá kapitola *Jeviště v psacím stroji* týkající se jejich společné tvorby. Petr Král ve svém článku popisuje, jakým způsobem vedl Effenberger s Hynkem dialog i po jeho smrti (o čemž svědčí i Effenbergerův text *Nekamenujte proroky* (1953) s podtitulem *Proti smrti Karla Hynka*) přirovnáním k paralele vztahu André Bretona a Jaquese Vachého.³ Původně byl text *S vyloučením veřejnosti* zamýšlen jako studie k antologii Hynkových básní, jak vyplývá z Effenbergerových poznámek v textu. Paralelně pracoval i na *Dílu Karla Hynka*, ze kterého vychází i kniha *Karel Hynek: S vyloučením veřejnosti*, ze které převážně čerpáme (oproti tomuto vydání se v Effenbergerově *Díle Karla Hynka* nacházejí autorovy poznámky k jednotlivým textům, obsahující drobné úpravy a zejména zpřesnění datací některých básní).⁴ Effenberger v poznámce k *Dílu Karla Hynka* zmiňuje i to, že se několikrát bezvysledně snažil shromáždit písemné vzpomínky Hynkových přátel do zvláštního souboru, který by na něj poskytl plastičtější pohled. Přesto se mu to fragmentárně podařilo a v jeho archivu je například uložen tento text Jarmily Kratochvílové:⁵

Pašerák něhy slastí i alkoholů/ chlapeček ktorej mi postavil z říčního písku hrás/ břicho namodralé od tenisových míčků/ přítel druh milenec otec i syn/ modlil se k hříšníkům na jejichž rukou nezůstávaly stopy ani po nejkrutějších rozkoších/ pašerák něhy HYNEK KAREL

Samotná studie obsahuje pět částí, které alespoň stručně okomentujeme; první popisuje situaci básníka v kulturněhistorické situaci mezi lety 1945-1948. Podle Effenbergera tato doba, jejíž atmosféra je vzhledem k básníkovi definována jako neinspirativní a politicky nátlaková, generuje dva typy umělců: jedny, kteří se podrobují politickému diktátu a ztrácejí tak „kontakt se základními

² Ediční poznámka (Jan Šulc). In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 595-605.

³ KRÁL, Petr: O Hynkovi. In: *Souvislosti* 19, 2008, č. 2, s. 19, s. 15-21.

⁴ Z Effenbergerovy poznámky k tomuto souboru vyplývá, že měl k dispozici Hynkovy rukopisné materiály, ze kterých kromě již koncipovaných sbírek vybíral také texty zahrnuté do souborů *Poslední básně* a *Z pozůstalosti*. Více v ediční poznámce (Jan Šulc). In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 597-599.

⁵ V textu je přeškrtnuta část verše: (*modlil se k hříšníkům*) *s čistýma očima* – není jasné, kdo tuto úpravu provedl. Na konci textu je Effenbergerem připsáno jméno autorky a datace k roku 1969.

problémy poezie“⁶ a druhé, kteří svou „přirozenou neschopností podrobit se diktátu klece“⁷ začínají vytvářet neoficiální umění tehdejší doby. Tuto dichotomii uměleckých typů naznačuje ve své doktorské práci i Jaromír Typlt,⁸ který jako prototyp prvního typu uvádí postavu Jaromila z románu Milana Kundery *Život je jinde* a na opačné straně by mohl stát typ básníka Karla Hynka. Signifikantní je, že v této první části studie klade Effenberger důraz na základní otázku poezie vůbec; umělecké dílo, které je činem pokoušejícím se o hodnocení morální pozice člověka uprostřed světa a básník, který je ve svých nejsilnějších dílech ukazatelem napětí v intelektuální atmosféře doby. Otázkou je, zda tento étos není typický spíše právě pro Effenbergera než pro samotného Hynka, jehož komentář doby a političnost jsou nepoměrně subtilnější než Effenbergerovy.

Druhá část načrtává Hynkovu komplikovanou psychofyzickou osobnost, doplněnou jeho stručným životopisem:

Narozen 11. Září 1925 v Praze, studoval obchodní akademii, maturoval v roce 1944. Byl zaměstnán zprvu v pojišťovně, později na ústředním ředitelství státních statků, pak jako skladník. Krátce po nástupu vojenské služby byl superarbitrován pro tuberkulózu. Kromě dvou tří básní publikoval fejetony v časopise Katolická žena a skládal texty k jazzovým šlágrům, k nimž často použil některé motivy ze svých básní. Zemřel na uremii 9. ledna 1953 ve Všeobecné nemocnici v Kateřinské ulici v Praze 2.

Autor zde akcentuje protiklady mezi veřejným vystupováním Hynka a soukromým životem „citlivého básnického organismu“⁹, které se spojují v „potřebě být neustále připraven ke hře“,¹⁰ kde se stírá rozpor mezi civilním a necivilním. V těsném propojení s básnickovým životem zde Effenberger definuje základní poetické principy a motivy, které vyrůstají právě z této nedělitelnosti života a umění – lyrické konstrukce a hry, komplikované mystifikace, milostné dialogy, logické řetězení metafor, variace a rozvíjení jednotlivých motivů atd. Na konci popisuje jejich ambivalentní setkání, které nakonec vedlo ke společné práci, jejíž podoba je zde též nastíněna.

Třetí část je čistě interpretativní a nemá valnému smyslu se ji snažit nyní popisovat, protože je z ní průběžně citováno v následujících kapitolách této práce. Jedná se o chronologický a velmi precizní popis vývoje básnického tvaru u Karla Hynka. Přestože tento Effenbergerův komentář je

⁶ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 13.

⁷ Tamtéž, s. 15.

⁸ TYPLT, Jaromír: Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953, s. 51-52. V naší práci citujeme z autorovy diplomové práce, která byla v roce 2001 uznána za doktorskou.

⁹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 20.

¹⁰ Tamtéž.

z hlediska hynkovského bádání nedocenitelný a po právu zůstává výchozím materiálem pro pozdější interprety Hynkova díla, i on má své limity. Effenberger předkládá obraz básníka Hynka uzavřeného vně Teigeho, později Effenbergerova, okruhu a marginalizuje v jeho „básnickém“ životopise přítomnost umělců (a jejich poetik) tvořících mimo tuto uzavřenou skupinu. Na tyto limity naráží například Stanislav Dvorský nebo Jaromír Typlt, kteří tyto nedostatky doplňují a nabízí tak komplexnější pohled na Hynkovu tvorbu.

Čtvrtý oddíl nazvaný *Jeviště na psacím stroji* se věnuje již čistě spolupráci Hynka s Effenbergerem na společných textech – „pseudoscénářích“ *Jela tudy dáma* (1950) a *Poslední umře hlady* (1952), tragikomické pantomimě *Svatební hostina* (1950) a textu „románu“ *Aby žili* (1952). Zmiňuje zde i Hynkovu spolupráci na ineditních sbornících *Znamení zvěrokruhu* a připomíná jejich paralelní pokus o iracionální interpretaci výtvarného díla, u Hynka ústícího v hru *Žer nehty stranou* (1952).

Závěrečná pátá část studie je vnitřně propojena s úvodní. Effenberger popisuje ztroskotání avantgardy a mluví o rozvalinách skutečnosti – 50. letech – ve které se srážejí básnické ideály se světem do sebe zahleděným. Hynkův básnický cynismus je v jeho pohledu mečem proti nihilistickému cynismu současné společenské situace; opět je zde akcentována „básníková zodpovědnost vůči pokrokovým sociálním silám“, ¹¹ která je plněna hodnotou jeho lidského a básnickému svědectví. Dále se autor věnuje pojmům objevu v umění a morálky ve vztahu k uměleckému dílu s ohledem na Hynkovu tvorbu. V Effenbergerových úvahách je kladen důraz právě na etický rozměr uměleckého díla; k takovému obrazu často směřuje i Karla Hynka, u něhož se však mnohdy jedná o nepoměrně subtilnější záznam prožívané reality. Je mu vzdálen patos, se kterým Effenberger mluví o básníkově utrpení („vím, jaká bolest osvětlovala Hynkovy cesty“ ¹²) a nadnesenost otázky, zda Hynkovy básně měly „být mosty sklenuté do neznáma a do zítřka, po nichž měli přijít lidé, s nimiž se mohl dohovorit?“ ¹³ Tato poloha je však na místě v oblasti čistě osobních vztahů, které Effenberger na posledních stránkách studie reflektuje; Effenbergerova metafora: „Jdu ještě jednou a půjdu možná ještě vícekrát po těch cestách, po nichž jsme šli spolu,“ ¹⁴ dokládá nejen velkou blízkost přátel, ale i jakýsi Effenbergerův morální závazek vůči Hynkovu dílu – a zde se rodí obraz Karla Hynka, který jeho přítel utváří.

Vratislav Effenberger se Hynkovým dílem zabývá dále v knize *Realita a poesie* (1969), zejména ve studii *Útěk do skutečnosti*, v níž opět akcentuje kritickou povahu poezie vůči dobové kulturně-historické situaci a zabývá se dějinnou funkcí surrealismu vůbec. Effenberger srovnává

¹¹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 74.

¹² Tamtéž, s. 77.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž.

poetiku *Deníku malého lorda s Posledními básněmi*, které nazývá básnickými záznamy „skutečného pohybu myšlení“¹⁵ – zde se citací Bretonova *Manifestu surrealismu* (1924) odkazuje na surrealistickou tradici. Toto srovnání pomáhá autorovi konkretizovat tezi týkající se autenticity básnických záznamů, jejíž nejsilnější místo „spočívá v téměř trvalém konfliktu hry a jejího popírání, v konfliktu výrazně protiliterárním.“¹⁶

Vratislavu Effenbergerovi je zde jako interpretovi Hynkova díla věnováno podstatně více prostoru než dalším, což je primárně vyvoláno důležitostmi jeho textů a samozřejmě důsledkem toho, že samotné sebrané spisy Karla Hynka z Effenbergerovy koncepce a pohledu na dílo vycházejí. Nyní výběrově zmíníme autory, kteří se Hynkovou poezií zabírají konstantně nebo práce, které zásadním způsobem rozšiřují pohled na básnickou tvorbu.¹⁷ Prvními z nich jsou autoři z okruhu UDS Petr Král a Stanislav Dvorský. V tomto ohledu – ovšem stejně jako u Effenbergera – by bylo možné sledovat i rovinu uměleckého ovlivnění, které shodně popisují oba autoři. To není cílem naší práce, ale je mimořádně zajímavé mít tento fakt na zřeteli, zabíráme-li se jejich literárně-kritickými texty. Petr Král se Hynkově tvorbě věnuje v části krátkého textu *Lyrismus, antilyrismus a básnická ironie*¹⁸ ve sborníku *Surrealistické východisko 1938-1968* (1968),¹⁹ ve které se na počátku zabývá dvěma rozdílnými polohami meziválečného surrealismu; tou první „bretonovskou“, ve které je důraz kladen na osvobodivou „*transgresi* konvenčních limitů vědomí jeho lyrickou exaltací“²⁰ a druhou, která spočívá v kritické diskreditaci regresivních jevů omezujících lidskou svobodu. Tuto druhou polohu, která je specifická zvýšenou účastí intelektu při tvůrčím procesu připisuje právě Hynkovým básnickým mystifikacím. Autor textu na Hynkově příkladu tematizuje vzdálenost surrealismu třicátých let a skutečnosti poválečného světa (s jejich adekvátními uměleckými reakcemi). Tyto úvahy rozvíjí a usazuje i v časopiseckém textu *O Hynkovi* (2008), například v konstatování, že pro Effenbergera byla Hynkova tvorba popudem, „aby v poezii docenil racionální složku a její schopnost bránit svobodu – respektive kriticky odstup od věcí – i před spontaneitou imaginace.“²¹ Králův text v sobě mísí rovinu osobního vyznání, jakým způsobem vstoupil básník do soukromé mytologie „třetí surrealistické generace“ a zároveň je velmi důkladnou analýzou Hynkovy poetiky.

¹⁵ EFFENBERGER, Vratislav: *Realita a poesie*, s. 304.

¹⁶ Tamtéž, s. 316.

¹⁷ Podrobnější bibliografické informace s literaturou (leč neaktualizovanou) zde: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1031&hl=karel+Hynek> (navštíveno dne 13. 4. 2018)

¹⁸ Kapitulu uvádí Effenbergerův krátký text, který se také týká Hynka – dále ho nekomentujeme, protože ve své podstatě neříká nic nového nebo překvapivého oproti předchozím komentovaným textům.

¹⁹ Tento sborník pozoruhodně odkrývá, mimo jiné, zmiňovaný vliv Karla Hynka na UDS a zároveň je nejpodstatnější knihou pro usazení Hynkovy tvorby do surrealistického a post-surrealistického rodokmenu.

²⁰ KRÁL, Petr: *Lyrismus, antilyrismus a básnická ironie*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*, s. 63.

²¹ KRÁL, Petr: *O Hynkovi*. In: *Souvislosti* 19, 2008, č. 2, s. 19, s. 15-21.

Touto dualitou se vyznačuje i část z obsáhlé studie Stanislava Dvorského *Z podzemí do podzemí*, věnovaná Karlu Hynkovi. Dvorský v pasážích podkapitoly *Kavárna Westend a bar Pygmalion* včleňuje Hynka do širšího poúnorového nestrukturovaného prostředí alternativní kultury a považuje ho dokonce za nejdůležitější postavu tohoto období. Analyzuje Hynkovy typické básnické postupy a propojuje jeho poezii s tvorbou Vratislava Effenbergera (v části *Neveřejná kultura a vnitřní publikum*), Zbyňka Havlíčka a půlnočních autorů Honzy Krejcarové a Zbyňka Fišera. Naznačuje velký potenciál badatelského tématu souvztáhnosti mezi českým postsurrealismem a jazzem a popisuje „příběh“ protosamizdatového sborníku *Židovská jména* (1949). Zmíněnému tématu neoficiálního uměleckého prostředí se autor věnuje i ve studii *Kavárna Westend 1947-1951 a sborník Židovská jména* doplňující reedici sborníku z roku 1995.²²

Podobnými uměleckými „konstelacemi“ se zabývá i Jaromír Typlt v článku *Něžně a sprostě. (Před půlstoletím)*, kde se primárně věnuje erotickým básnickým cyklům roku 1948 (Havlíček, Krejcarová, Hynek), a ve své doktorské práci *Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953*, která se snaží komplexněji uchopit konkrétní „tvářnost“ českého surrealismu v daném období.

Z recenzí a studií reagujících na vydání knihy *Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti* v roce 1999 bychom zmínili text Milana Exnera *Symbol „Karel Hynek“* a recenzi Jiřího Chocholouška, která následně dozrála do studie *Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka* (2007). Exnerova existenciálně psychoanalytická interpretace s odstupem času charakterizuje Hynkovo dílo jako „ouverturu k osudu všech, kteří začínali autorsky zrát v dobách (periodicky se obnovujících) publikačních bariér (...)“. Hynkův osud je paradigmatický a jeho jméno se může stát symbolem celé této epochy, kterou bychom mohli nazvat epochou stínu, nebo také: »Hynkova stínu«...“. Jiří Chocholoušek se precizně zabývá Hynkovým vztahem k meziválečné poetistické a surrealistické avantgardě a charakterizuje tak základní rysy básnickovy poetiky v rámci „postsurrealistických aktivit“.²³

V poslední době se dílem Karla Hynka ve svých studiích, zahrnutých do knihy *Symbyly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*, zabývají Anja Tippnerová²⁴ a Josef Vojvodík. Tippnerová se ve studii *Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenbergera* věnuje, jak je z názvu patrné, zejména dílu Vratislava Effenbergera, které ale nutně v daném období souvisí se společnou tvorbou s Karlem Hynkem. Detailněji se Hynkovou poezií zabývá Vojvodík ve studii *„V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů*

²² Stanislav Dvorský se ke sborníku *Židovská jména* vrací i ve studii *Židovská jména – bájení a skutečnost*, kde upřesňuje sporné informace edičního vydání sborníku *Židovská jména* z roku 1995. In: *Souvislosti* 28, 2017, č. 3.

²³ Tento zastřešující termín vycházející z Hynkova problematického vztahu k surrealismu nabízí Jiří Chocholoušek na konci zmiňované studie.

²⁴ Anja Tippnerová se tomuto tématu zevrubně věnuje již ve své knize: *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*, 2014.

obludností. Jedná se o text, který mapuje vizualizaci a literarizaci násilí v českém surrealismu padesátých let, která je reakcí na dobovou politicko-historickou situaci totalitního teroru. Vojvodík dokonce píše o katastrofickém působení obrazu nebo básně, které využívají extrémních bodů realismu; význam těchto obrazů násilí souvisí se třemi aspekty typickými pro tento specifický okruh umělců: společensko-politický, individuálně-psychologický a výtvarně konceptuální. Tato koncepce je poté aplikována i na pasáže týkající se tvorby Karla Hynka, který se „proviňuje“ „vyslovením v diskurzu totalitního režimu nevyslovitelného.“²⁵

²⁵ VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symbody obludností*, s. 319.

„Mám tělo sedřené / Srdce se chvěje jak tis“:²⁶ Rané básnické dílo sbírek *Rozvláté dny* (1941-1942), *Usínání* (1943) a *Jaro je tady*

Hynkovy první sbírky jsou pro nás nepostradatelné a zajímavé zejména z hlediska definice formálních postupů, které jsou k nalezení již v prvopočátcích jeho literární tvorby, a které Hynek bude cizelovat a dále rozvíjet. Podobně se zaměříme i na určité motivy a témata, které jsou přítomny už v raném díle a prostupují i tvorbu celé následující dekády. Nejde nám ale o výčet motivů, ale spíše o myšlenkové koncepty, které určují charakter jednotlivých básní a celého díla, které v sobě daná témata obsahuje.

Sbírka *Rozvláté dny* (1941-1942) je silně poznamenána vývojem českého básnictví od konce 19. století. Na ploše devatenácti básní jsou zde znatelné vlivy impresionistické, symbolistní, dekadentní a expresionistické poezie. Velmi dobře to vystihl Effenberger ve své studii slovy: „Jako by bylo třeba, aby v těchto prvních verších prošel básníkův citový a tvůrčí organismus alespoň ve zkratce a ve zkresleninách tímž vývojem, jakým prošlo umění, utvářejíc svou současnou strukturu.“²⁷ Toto prvotní seznamování se s literárními tendencemi, které na počátku plodí nepůvodní tvary; otevřenost básníkovy poetického systému literárním vlivům, která Hynka zpočátku uzavírá do světa epigonství, kde variuje již dané motivy, sledujeme například v otázkách vyslovených dekadentně melancholickými verši básně *Rašení*:

Jsem v temnu

A noční hluchotě sám

Nezmlkla jen řada ran

Srdce

Které se bojí ptát

Co je to láska

Co je to milovat

Vidíme ale už i u těchto raných Hynkových básní výrazný formální posun od poezie přelomu století; tito symbolistní autoři jako Jiří Karásek ze Lvovic, Antonín Sova nebo Otokar Březina inovativně oproti předchozí generaci používali volného verše, jehož užití „jednoznačně vypovídá o zařazení díla do symbolistické a dekadentní moderny.“²⁸ I oni však psali výrazně rýmované verše, ve kterých dodržovali určitou strofickou formu; preferovali alexandrin jako zavedený tvar reprezentující příslušnost k určité literární tradici a odkaz k francouzskému symbolismu. Symbolistická generace

²⁶ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 95.

²⁷ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 33.

²⁸ ČERVENKA, Miroslav: Dějiny českého volného verše, s. 26.

převážně pracovala s delšími útvary; Hynek oproti tomu volí krátký volný verš kombinovaný s triviálním rýmem, což vnímáme jako vymezení se proti tematické a stylové rovině útvarů poezie přelomu století. Formálně se Hynek přibližuje spíše postsymbolistní poezii první dekády 20. století Karla Tomana, Viktora Dyka a zejména Františka Gellnera, kteří se obrací k metrickému verši a celkově kratším rozměrům:

Já držím pohár ve své dlani.

Je zpěněný a přetéká.

Já držím pohár ve své dlani,

Jenž čeká na rty člověka.

Miroslav Červenka tento obrat shledává jako „důsledek orientace na fakticitu osobního, intimního života, k čemuž patřila i koncentrace výrazu, významové i rytmické oproštění a využití tradičních útvarů blízkých písni“²⁹ - Gellner reflektuje šantánovou píseň, Šrámek se obrací k folklórnímu verši.³⁰ V Hynkově tvorbě vidíme tuto reflexi písňové formy, která se střetává s určitou jazzovou improvizovaností, pro kterou je typické básníkovy vyloučení pravidelných rýmových vzorců. Příkladem tohoto postupu je báseň *Smutný máj*:

Dnes že je máj

Lásky čas

To že je kraj

Zalitý sluncem

Ptáků hlas

Že se ozývá

Studená sprcha deště

Smutné ulice polívá

Obludné smutku kleště

Báseň velmi přímočaře odkazuje k *Máji* Karla Hynka Máchy. Přibližně pět let poté, co surrealisté rehabilitují a glorifikují Máchův romantický lyrismus ve sborníku *Ani labuť ani lůna* (1936) je již podroben Hykovu ironickému dotazování: „dnes že je máj?“; básník osekává a zkracuje „máchovské“ verše a v ironické otázce se rozevírá propast smutku, na který básník ještě nedokáže po

²⁹ ČERVENKA, Miroslav: Dějiny českého volného verše, s. 38.

³⁰ Tamtéž.

svém adekvátně reagovat, a proto nechává poněkud banálněji (a subverzivně) rozeznít tóny typické pro Máchův *Máj*. Avšak onu patetickou (nebo také revolučně romantickou) rovinu díla – možná právě díky počáteční bezradnosti – začne využívat velmi účelně. Báseň se zdá být předzvěstí Hynkových budoucích „travestií“ a „preparací“ kanonických literárních textů a bylo by krátkozraké na tento text nabízenou optikou alespoň nenahlédnout. Petr Král ve svém textu o Karlu Hynkovi mluví o výsměšné hře, ke které ho předurčuje už jeho jméno – „ta komicky scvrklá verze jména K. H. Máchy“ -, a která souvisí s jeho poetikou originálního důsledného naplňování osobním výrazem cizí předem připravené kadluby.³¹

Hynkův „máj“ odráží „tragédii básníka z poloviny našeho [20.] století.“³² Jeho rané dílo je samozřejmou, ne však manifestační!, reflexí reality válečných let, kterou Hynek koloroval vypreparovanou tklivostí Máchova *Máje* přesně v intenci slov Effenbergera, že „tento způsob konfliktu mezi lyrismem básně a syrovou skutečností, v němž se tíha života stává téměř výbušnou, patří k prapůvodnímu pokladu jeho básnického vidění.“³³ Patos, se kterým Hynkova báseň pracuje, může být použit jednak záměrně v nabízené „preparační“ (ve své jedné poloze dehonestující) poloze, ale svou roli jistě hraje i to, že Hynek vybral tóninu, která rezonovala s tehdejšími pocity dospívajícího muže. Je to tedy „vysoká“ literatura, kterou je Hynek fascinován, a jejímž sítem propadají básníkovy rané verše; jsou to ovšem i díla, v jejichž blízkosti si básník nutně uvědomuje jinakost svého věku – básnického, biologického i dějinného. Konflikt, o kterém je řeč, je zjevný v kontrastu prvních dvou strof – první, která je variací máchovského lyrysmu a druhé, která sklouzává k dětinské triviálnosti rýmu deště – kleště.

Tato Hynkova poloha má blízko k trapné poezii Ivo Vodseďálka a Egona Bondyho počátku 50. let; Gertraude Zandová ve své publikaci shledává, že na rozdíl od totálního realismu se v trapné poezii dostává do popředí poetická rovina básně – hra s řečí a s asociacemi ve snaze dodržet rým.³⁴ Autorka připomíná i příbuznost těchto Vodseďálkových a Bondyho textů s básněmi vytvořenými technikou gramaticko-automatické metody,³⁵ jejímž průkopníkem byl na přelomu let 1948/1949 právě Hynek; v této metodě je přítomno přehodnocování surrealistického východiska všech zmíněných autorů. Přestože českým surrealismem je v nezanedbatelné míře ovlivněna zejména druhá sbírka *Usínání* (1943), již v *Rozvlátých dnech* cítíme recepci předválečné fáze surrealismu nezvalovského typu (pravda, že Nezval v Hynkovi zarezonuje spíše ve své poetistické rovině a užíváním rýmu), kde si v části básní pohrává s metodou *écriture automatique*, kterou však použitím rýmu a schematičností diskredituje:

³¹ KRÁL, Petr: O Hynkovi. In: Souvislosti 19, 2008, č. 2, s. 18.

³² Tamtéž, s. 32.

³³ Tamtéž: s. 37.

³⁴ ZANDOVÁ, Gertraude: Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953, s. 129.

³⁵ Tamtéž.

Živote

Jsi smutek ždímaný z ňader lidí

Jsi pestrý šátek zakrývající nahotu starce

Který se stydí

Jsi šálek neslazené kávy

Jsi úzkost matky

Jejíž dítě se dává

Kdybychom například tuto Hynkovu báseň *Apostrofa* četli prizmatem poetiky Nezvalovy *Ženy v množném čísle* (1936), shledáme, že z Nezvalem svérázně (a problematicky) aplikované metody automatického psaní, zůstala pouze charakteristická anafora:

Tvé pohlaví jak svatojanská muška v srdci stolistky

Jsi jako z bezové duše

Jak z bílých vláken azbestu rozpáleného v ohni

Jak ze směsi magnoliového těsta a tmavé žitné mouky

Jak z červotočiny růžového mahagonu

Hynek ironicky přebírá surrealistickou konvenci ať už v podobě redukované metody automatického psaní tak v inspiraci surrealistickými obrazy – ovšem v jiném estetickém a sémantickém kontextu. Citace nezvalovské anafory je znak Hynkovy distance, protože ji důsledně používá mimo surrealistickou metodickou „ortodoxii“ – anafora pro Hynka funguje pouze jako zvukový vzorec, který svým zakončením banálním rýmem (formálně i sémanticky) doslova paroduje Nezvalův krátký volný verš. V tomto Hynkově postupu vidí Jiří Chocholoušek snahu o „demaskování určitých literárních prostředků jako klišé či dokonce jako kýče.“³⁶ Vidíme, že básníkovi není vlastní opustit autorskou intenci, dát hlas „samotnému myšlení“ bez diktátu vědomí; „chce podávat svědectví prostřednictvím literatury, nikoli přes nebo mimo literaturu, jak se o to pokoušeli surrealisté.“³⁷ Toto vědomé ironické persiflování automatických textů předznamenává básníkovu průkopnickou cestu v podobě gramaticko-automatické metody, která svou doslovnou „logičností“

³⁶ CHOCHOLOUŠEK, Jiří: Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka. In: *Aluze* 2007, č. 3. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018): http://www.aluze.cz/2007_03/06_studie_chocholousek.php

³⁷ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 39.

podrývá negativní Bretonův postoj proti vládě logiky a absolutnímu racionalismu.³⁸ Vratislav Effenberger píše, že se Hynkovy „básně podobají hodinovému strojku, jehož lehounký čistý tikot není výsledkem soustavy nahodilosti“³⁹ – v tento okamžik nastává transformace metody automatického psaní, která začíná „znít“ – řekněme, že básník začíná metodu „mechanizovat“ a ohýbat zvukovými a rýmovými asociacemi; jedná se o jakési hudební tematické variace a zároveň sama tato estetická forma se Hynkovi stává literárním námětem jako v případě citované básně: „Jsi šálek neslazené kávy / Jsi úzkost matky / Jejíž dítě se dává.“⁴⁰

Rým má v sobě veškerou ambivalenci básníkovy dobového postoje; tušíme, že na počátku časté používání rýmů pomáhá začínajícímu básníkovi udržovat tvar básně (má funkci rytmickou i eufonickou) a vlastně v širším slova smyslu zde funguje jako synonymum literárnosti obecně – proti které však Hynek od počátku bojuje. Rým „je využíván v různých odstínech své zvukové i sémantické kvality a funkce, leckdy do jisté míry právě jako *hříčka*“, ⁴¹ což je poloha, kterou básník svébytně rozvíjí již v této době. Hynek naprosto vědomě pracuje s tím, že rým do tradice meziválečného surrealismu nepatří; Hynkův rým tak jasně manifestuje jeho ambivalentní postoj k surrealistické avantgardě. Tato poloha básní bezprostředně souvisí s Hynkovou písňovou tvorbou, pro niž je rým nutným předpokladem. Stanislav Dvorský ve své studii připomíná, že Hynek byl aktivním hudebníkem (a asociuje podobnost s Borisem Vianem) a psaní textů k jazzovým „šlágrům“ pro něj byla zčásti i komerční záležitostí – to samozřejmě ovlivňuje charakter těchto textů. Hynkovy „jazzové“ texty jsou však specifické svou reflexí a infiltrací složek lidových a městských písní. Při podrobnější komparaci shledáváme, že tyto písňové texty nejsou vzdáleny od autorovy rané poezie:

*Tvé rty jsou okraj džbánu
piju z nich pozdě k ránu
nahořklý úsměv Tvůj
hrnčířko krásná*

Rýmová struktura zcela určuje rytmus písň – hry – přednesu; sedmkrát se zřetězí mechanicky rytmické vypětí a následné uvolnění. Hynek násobí a variuje rytmickou strukturu analogicky jako tu intertextuální a motivickou. Text ve svém druhém verši odkazuje na kanonické dílo

³⁸ BRETON, André: Manifesty surrealismu, s. 20.

³⁹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 25.

⁴⁰ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 85.

⁴¹ CHOCHOLOUŠEK, Jiří: Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka. In: Aluze 2007, č. 3. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018): http://www.aluze.cz/2007_03/06_studie_chocholousek.php

českého symbolismu, sbírku básní *Pozdě k ránu* (1896) Karla Hlaváčka – básně vysoce stylizované co do svého námětu tak formy, kdy rytmičnost a synestetická kvalita veršů pomáhají dokreslit symbolistní atmosféru. Hynek útočí na stylovou i motivickou rovinu Hlaváčkovy díla;⁴² hlásková harmonie ustupuje čistě vykalkulované mechaničnosti rýmu a hořký úsměv v sobě nezapře ironický posměšek:

*Proč vidím u tvého stánku
jak jiný pije z džbánku
nahořklý úsměv tvůj
hrnčířko krásná*

Postava krásné hrnčířky přechází i do Hynkových *Ikarských her*, stejně jako jazzová písňová tvorba. Ve zmíněné sbírce se nachází báseň *Text pro be-bop*, která s notnou dávkou ironie přibližuje Hynkem preferovanou odnož jazzu. Bop se vyznačuje jasnou rytmizací (na úkor jazzové rozvolněnosti!) a závratně rychlým tempem;⁴³ Lubomír Dorůžka ve své knize poznamenává, že bopová skladba je ve své struktuře již předem *přeharmonizována* a její základní kostra tak dostává odlišnější, barvitější háv.⁴⁴ Toto nadsazení a „překombinování“ je přítomno v základu Hynkovy poetiky; jeho ambivalentní postoj k modernismu a avantgardě je analogický osvobozování bopu ze swingových praktik:

*Tenis je nejkrásnější hra všech dob
Mé srdce bobtná jako bob
Když tmavá síť se zavře jako hrob
A smutné skóre řekne soudce Job*

⁴² Hynkova tvorba má formálně blíže k Hlaváčkově ambivalentně přijímané prvotině *Sokolské sonety* (1895).

⁴³ DORŮŽKA, Lubomír: *Panoráma jazzu*, s. 141-142.

⁴⁴ Tamtéž, s. 142.

Ambivalentní motiv slunce: „Jehož úsměv / Zprznil myšlenku na život“⁴⁵

Básník ve svých prvotinách poměrně často variuje motiv slunce. Některé verše působí velmi přímočaře až banálně: *Jest lépe vzpomínat / Nevidět umírat / Slunce / Které svítilo ještě loni / Ty květy které jindy voní / Nevidět umírat*, ale povšimněme si použití daného motivu v jiných, méně konvenčních obrazech, které poodkrývají další polohy jeho básnického výrazu.

Slunce svítlo

Komín vrhnul

Stín

Vím

Komín vrhnul

Stín

Když

Slunce svítlo

Komín

Je prase

Zase

Vrhá stín

Když slunce

Svítlí

Je to

K zblití

Vím

Vrhnu taky

Stín

Když slunce

Svítlí

Motiv slunce má obvykle konotace s pozitivními hodnotami, což se týká i prvních ukázek z autorovy rané tvorby. Hynek však tematizuje i zcela inverzní úhel pohledu v básních *Komín* a *Úpal*: „Přelom beztvárnosti / Se zbláznil / Zbláznil se / Ze zápachu slunce / Které myslelo / Že voní,“⁴⁶ který

⁴⁵ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 83.

⁴⁶ Tamtéž, s. 111.

odkrývá ambivalenci pohledu na (a do) slunce, kterému z podstatné části odpovídá materialistická definice Georgese Bataille: „Slunce, lidsky řečeno (tedy nakolik je spojeno s pojmem poledne) je tou nejvznešenější představou. Je také tou nejabstraktnější věcí, neboť je nemožné v tuto dobu pozorovat. Abychom dokončili popis pojmu slunce v duchu toho, kdo je musí nutně zbavit síly pro nedostatečnost svých očí, je třeba říci, že toto slunce má poeticky smysl matematické jasnosti a povznesenosti ducha. Jestliže naproti tomu přese všechno slunce upřeně fixujeme, předpokládá to určité šílenství a pojem mění svůj význam, protože ve světle se již neukazuje produkce, nýbrž úbytek, tedy spalování [...] Fixované slunce se ztotožňuje s mentálním výronem, s pěnou na rtech a s epileptickým záchvatem. Stejně jako je předchozí (na které se nedíváme) dokonale krásné, to, na které se díváme, lze pokládat za hrůzně ošklivé.“⁴⁷ Pro Hynka je přijatelný autorův obrat k materialitě a estetice ošklivosti; ovšem Bataillovu vážnost Hynek vyvažuje typickým humorem a banalizací obsaženými v sémantické rovině a užitím krátkých rýmovaných veršů.

Obrazy slunce jsou tradičně využívány v apokalyptické literatuře nebo v poetikách, které evokují apokalyptické vidění a prožívání světa (*Zjevení svatého Jana*, grafické dílo Albrechta Dürera, černé melancholické slunce Gérarda de Nerval a atd.). V Hynkově rané tvorbě nalézáme nejprůběhavější příklady apokalyptické poetiky v básních *Úpal* a *Ráno*. Ve druhé zmíněné básni je popisována zlomová situace slovy: „Zvláště když za chvíli vyšlo ještě jedno slunce / A pak ještě jedno / Jakmile svítila na nebi tři slunce / Vznikla taková záře že slepí prohlédli / A vidomí oslepli.“⁴⁸ Oslepující záře, ve kterém samotný pozorovaný bod – slunce – zčerná. Tato situace „zatmění“ implikuje inverzní apokalyptické (šílení a neklid je též v básni akcentován) přeskupení světa, které se silně a vyzráleji – v dekadentních kulisách – ozývá v básních nadcházející dekády. Podobnou atmosféru šílenství evokuje i báseň *Úpal*, ve které autor pracuje s motivem destruktivního „zápachu slunce“ a pokračuje verši: „Zbláznil se / Z oblaku / Který byl strakatý / Táhly jej čtyři kobyly / Světových stran / A stromy ptáci lidé / Se topili / V předtuše deště / Scházely ještě / Hromy a blesky / Scházelo vedro / Scházely stesky / Zklamaných / Kterí čekali smrt / A přišlo žití / Zklamaných / Kterým osud / Prodloužil bytí.“⁴⁹ Konec básně naznačující postapokalyptický svět můžeme číst jako pandán básně *Nový Kristus* z předešlé strany, které dominuje analogie kněží a kamelotů, kteří „hovoří v novém prostředí“ s velmi expresivním zakončením: „A v kostele / Po věky mučený známý Kristus / Když slyší o válce / Sestupuje dobrovolně s kříže / Na který Hitler přibíjí Evropu.“⁵⁰ Apokalypsa roku 1943.

Sbírka *Jaro je tady* z let 1946-1947 obsahuje verše, které vznikají v době radikálně se proměňujících společenských a kulturních vazeb, v čase, kdy „doznívá bezprostřední, masivní ohlas

⁴⁷ BATAILLE, Georges: „Soleil pourri“, Documents, č. 3, 1930, 173–174. Přeloženo Josefem Hrdličkou, in: Symboly obludnosti. Obraz a negace. Surrealismus a kritika obrazu, s. 88.

⁴⁸ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 116.

⁴⁹ Tamtéž, s. 111.

⁵⁰ Tamtéž, s. 110.

válečných událostí, kterým prostupuje – napříč společenským i politickým spektrem – volání po nutné reorganizaci společenských, hospodářských a kulturních struktur.⁵¹ Hynek na tuto dějinnou situaci reaguje zcela apoliticky uzavřením se do světa zcela subjektivních pocitů a nálad; ostentativní radost sbírky je vyvažována melancholickou tóninou:

*U kalných potoků na mokřinách kam už
naši vnuci nebudou trefit
budu svádět velké války s kapry protože naše udičky
si pověsí do muzeí
Zavrhnou zcela náš způsob života
budou stavět psi boudy z našich houslí a viol*

Hynek evokuje svět obrácený naruby: „Přišel ten závrtný čas / Boží se modlí k hříšníkům.“⁵² Básník cítí, že touha po všeobecné transformaci vede pouze k ještě evidentnější duchovní vyprázdněnosti a všudypřítomnému utilitarismu. Básník tuto traumatickou dějinnou zkušenost rozpouští ve svém soukromém intimním světě; marginalizuje společenskou a politickou angažovanost poezie, aby dal vystoupit jejímu konfesnímu charakteru. Na hluboké zranění básník reaguje mrazivou ironií: „je to dobré otče má-li moje dcera ráda anděly? / Andělé nejsou jsou pouze piloti odpovídali bezradným matkám.“⁵³ Z této rány se rodí Hynek-básník ve své nejtypičtější poloze. Dále stojí za povšimnutí kulminace hudebního principu a motiviky v rámci Hynkova raného díla, která není bez spojitosti s výše naznačenou krizovou situací. Téměř poetistická hravost veršů: „Když jede ulicí / Uhlířský vůz plný klavíru / Samé pultónové klávesy / Kůň frká / Okno řinčí / Forte / Spěchám rychle dolů / Ale hudba již doznívá,“⁵⁴ představuje pouze jednu rovinu hudebnosti využívanou (a též dále rozvíjenou) básníkem Hynkem, evokující hudebnost reality života a světa; „tato skutečnost je mu obestřena velmi civilní přeludností, která je složena z velmi logických impulsů, již se chápe jeho smysl pro hru a stačí jen málo, aby je zhudebnil.“⁵⁵ Porovnejme předešlý úryvek se synestetickými verši: „Žerdě nedohledné / Na počest překrásné zmiji která uštknula světlem mé oči / A hraje teď arpeggia na harfu mého čichového sluchového a pohlavního ústrojí“⁵⁶ či s básní *Slepota*:

⁵¹ WIENDL, Jan: Metamorfózy básnického obrazu. In: Dějiny „nové“ moderny. 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935-1947, s. 370.

⁵² HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 141.

⁵³ Tamtéž, s. 145,

⁵⁴ Tamtéž, s. 140.

⁵⁵ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 47-48.

⁵⁶ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 134.

*Pod jakoukoliv oblohou
Zdrásanou oblohou
Na zdrásané zemi
Jakékoliv zemi
Černí psi
A bílé staccato slepců
Plačících do lampy
Dovnitř
Protože hodiny
Ještě nerozbily
Věčnou půlnoc na dvanáct střepů
Jen ševely třápoty
Tóny zeleně plakané houslemi
Naplňují prázdné oční důlky
Hra v kuličky
Slepecká labeta
Tma tma
Z níž citlivé prsty
Hnětou sochu slunce
Dosud temnou
Avšak krásné uši ji rozsvěcují*

Zvuk je v této básni pojímán mnohohrstevnatě; čistě zvukovou rovinu básně představuje její rytmus, uvedení absolutním rýmem a zmnožené opakování totožných slov, což básni dodává jakýsi magický charakter mantry nebo litanie. V další rovině jsou zvuky tematizovány a následně popisovány vizuálně – autor vytváří obrazy zvuku. Synestetická kvalita básně kulminuje v propojení vizuální, auditivní a taktilní složky v posledních pěti verších. Tento princip je pak určující pro sbírku *Ikarské hry* (1948-1951), do které Hynek přejímá variaci této básně.

V obou básních jako by pokračoval příběh apokalyptické „oslepující“ záře slunce z básně *Ráno*. Orientace ve tmě je možná díky excitaci dosud upozadovaných smyslů, mezi kterými dominuje spojení hmatu a sluchu. Reakce na šok vyvolaný ztrátou zraku, jasných kontur a obrysů, je čitelná analogicky jako Hynkův osobní postoj k nastalé dějinné situaci; skutečnost je nutno nově uchopit a vytvarovat: „Avšak krásné uši ji pomalu rozsvěcují.“⁵⁷ Ve stejnojmenné básni je slepota nedílnou

⁵⁷ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 135.

součástí transformace, kde je akcentováno zvnitřnění a subtilnější prožívání světa. Motiv slepoty pak zcela obludně kulminuje v básni-akrobatické baletní pantomimě *Pomsta* z cyklu *Deník malého lorda* (1951-1952), kdy je malý lord brutálně zbaven zraku dvěma slepými dívkami (zde však již ani hudba nepřináší záchranu).

Komparativní studie: Karel Hynek a Jindřich Heisler

V tuto chvíli nabízíme srovnání Hynkovy poetiky s autorem, jehož surrealistický rodokmen náleží k linii „černých romantiků“, Jindřichem Heislerem (1914–1953). Kolem roku 1942 se oba autoři ocitají v diametrálně odlišných situacích. Hynek ohmatává básnický tvar vůbec; všechny okolnosti nahrávají jistému sentimentálnímu nastavení Hynkových prvotin – autorových sedmnáct let a doba Heydrichiády předznamenávají mollovou tóninu juvenilí, což Effenberger velmi přiléhavě vystihuje slovy, že „jisté tóny precitlivělosti nejsou jen znakem jedné dějinné etapy ve vývoji umění, nýbrž jsou charakteristické pro počáteční stadium vývoje lidského citového organismu, přičemž je do značné míry lhostejné, spadá-li rok básníkova narození do 19. nebo 20. století (...). K těmto recidivám jistě do značné míry přispívalo i vědomí katastrofy, která postihla moderní umění v druhé polovině třicátých let a v jejímž temném znamení se později odbyval náš život a myšlenkový vývoj.“⁵⁸ U Heislera – samozřejmě i díky jiné životní zkušenosti a básnické vyzrálosti – se v letech 1942–1943 projevuje zásadní nedůvěra vůči básnickému slovu,⁵⁹ která později povede až k úplnému opuštění slova ve prospěch vizuálních realizací, které však nebudou sloužit „jako náhrada slova, ale především jako zaujetí nového vztahu ke světu.“⁶⁰ Obdobná „krize slova“, která vede Heislera na pole vizuálního zobrazování, za pár let (v jiné totalitární praxi) bude stát za proměnou literárního výrazu básníka Hynka. V danou chvíli nás však zajímá toto pomyslné setkání jejich poetik na poli tradičního surrealistického námětu usínání. „Hypnagogický lyrismus“⁶¹ vlastní Heislerově básni *Usínám* ze sbírky *Z kasemat spánku* (1941) je v Hynkových pokusech ve sbírce *Usínání* (1943) nepřesvědčivý a těžkopádný, zato však vyniká jiný asociativně-mechanický rys typický pro Hynkovu poetiku.

⁵⁸ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 33.

⁵⁹ SRP, Karel: Pařížská léta Jindřicha Heislera. In: Jindřich Heisler / Z kasemat spánku, s. 397.

⁶⁰ Tamtéž, s. 397.

⁶¹ KRÁL, Petr: Nesnadné usínání. In: Jindřich Heisler / Z kasemat spánku, s. 379.

*Mí noční beránci
vystupující z lesku dřeva
mají hlavy skloněné
a zvonečky jim tekou z očí
když vždycky v neděli
spěchá bouřka někam na pouť
Bývá jim často zima
ale jejich uspávané hlasy
vlnící sníh před svým zajíněným chřípím
říkají stále slyšitelně
někoho miluji*

Heislerova báseň osciluje mezi spánkem a bděním; zpřítomňuje tím „inspirativní hraniční stavy, často doprovázené halucinacemi, jakými se mohou stát chvíle před usnutím, hlad, kocovina nebo únava – s oním charakteristickým *polospánkem*, v jehož ochablých, povlovných vlnách jako by vědomí prokluzovalo do nové dimenze, kde se významy a věci rozplývají, bortí a navzájem přelévají jako pod vodou, kde se všechno *stává* nejistým a počíná *téci* jako drát, přetížený nad mez pružnosti.“⁶² Představme si k tomu ještě vizuální stránku této realizované básně z cyklu *Z kasemat spánku* (1940) – obraz a báseň jsou jedním celkem, jakýmsi environmentem s nepostradatelnými signifikantními dekoracemi (oblaky, beránci, polštáře,...) evokujícími popisovaný stav. Přestože slyšitelná, slova Heislerovy básně mají schopnost vytvořit celistvou atmosféru, která má blíž k obrazu usínání.

Hynkova báseň oproti tomu nepřináší „uvolnění myšlenkové a představové tříště (...), vytváří spíše symbol usínání,“⁶³ který se blíží logickému popisu. V podstatě se o zmíněné uvolnění ani nesnaží, protože je jasné, že Hynkův zájem se přesouvá jinde – nejedná se tedy o naprostou negaci automatické metody a dalších čistě surrealistických prostředků, ale jejich transformaci v (pre)gramaticko-automatickou metodu (akcentuje pouze určité mechanismy) a tedy nelze zcela popřít Hynkovo surrealistické východisko. Stanislav Dvorský se ve své studii velmi pregnančně vyjadřuje k básníkově revizi surrealistických konceptů, slovy, že „pro Hynka, zdá se, existoval už pouze ‚surréalismus‘, cosi jako pouhá vzpomínka a jen jedna z možných, trochu dekadentních kulís pro zcela aktuální hry specifického humoru a ironizující pseudolyriky.“⁶⁴

⁶² KRÁL, Petr: Nesnadné usínání. In: Jindřich Heisler / *Z kasemat spánku*, s. 379.

⁶³ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 38.

⁶⁴ DVORSKÝ, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: Alternativní kultura, s. 95.

Usínání

Když bliknou lampy

Začne se ploužit mátoha

Za mátohou

V ruce lampy

jony

Třímá

Má to há

ček

Když s nimi zahýbá

Zpívá to

Ptáček

Jarabáček

Je to divné ale po té písni se

Dřímá

Mátoha za mátohou

Sama touhou

Usnula

Už nula

Zbyla jen z lampy

Jonů

Z dálky je slyšet jen pár

Tónů

Ptáček

Jarabáček

Ček

Če

Če

Č
Č
Č
Č

Pozoruhodná shoda je však v závěru obou básní – a působení, ke kterému oba autoři dospívají použitím zcela odlišných básnických prostředků. Heisler ve své básni více reflektuje usínání; prostupné organicky do sebe zapadající surrealistické obrazy a metaforu využívá k ponoření do snu. Hynek naopak výrazně potlačuje metaforu a k navození hraničního stavu využívá asonance a zvukové asociace mechanicky zacyklených veršů a slov; absurdním mechanickým procesem utlumuje vědomí až k jeho ztrátě.

V širším kontextu surrealismu a postsurrealismu se jako nejdůležitější paralela mezi těmito dvěma básníky jeví jejich narušování mediální hranice. Přestože Hynek nikdy nepřekročí hranice literatury; nikdy se nevzdá literárnosti, tak jak to udělal Heisler, vykročí podobným směrem k jejímu rozšíření. U obou autorů vede cesta směrem k novým médiím přes epizaci poezie. U Hynka tento moment nazrává v březnu roku 1945, kdy píše „pět básní v próze *Zkouška*, které jsou už velmi výraznou předzvěstí příštích epických kompozic.“⁶⁵ Sílicí prozaický prvek v jeho tvorbě ho dovádí až k experimentům na poli scénických textů, které komponuje sám či společně s Vratislavem Effenbergerem (*Jela tudy dáma, Svatební hostina, Poslední umře hladu*) nebo k žánrově rozháranému textu *Aby žili* (též s Vratislavem Effenbergerem). Tyto texty vznikají mezi lety 1950–1952 (a jsou přerušeny Hynkovou smrtí). Heislerovy filmové scénáře vznikají v letech 1951–1952 (jeden ve spolupráci s Benjaminem Péretem); ty jsou opět produktem dlouhodobější geneze, jejíž zárodky sledujeme v básnickém díle již během druhé světové války (např. v básni *Stařec z malinového keře*). U obou autorů se jedná o poslední literární texty před jejich předčasnou smrtí v lednu roku 1953.⁶⁶

André Breton v prvním *Manifestu surrealismu* (1924) označuje žánry pracující primárně s příběhem jako nižší⁶⁷ – ohrazuje se tedy i proti dramatickým textům nebo filmovým scénářům. V tomto kontextu je o to zajímavější rys Hynkových a Effenbergerových scénářů, ve kterých není realizovatelnost textu kritériem kvality: „ze surrealistického stanoviska osvobozené imaginace je to právě ono oproštění se ode všech nároků na souvislý příběh, na uchopitelnou zápletku nebo

⁶⁵ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 41.

⁶⁶ Jejich smrt dělilo pouhých pět dní. Heisler umírá na srdeční selhání 4. ledna 1953 v Paříži a Hynek na uremii 9. ledna 1953 v Praze.

⁶⁷ BRETON, André: Manifesty surrealismu, s. 26.

technickou realizovatelnost, jež činí daný žánr atraktivním.⁶⁸ Dá se říci, že zde – na okraji surrealismu – je Hynek ve svém výrazu nejsurrealističtější. Effenbergerova slova, jimiž se po Hynkově smrti vrací k jejich spolupráci, dokládají tvůrčí metodu nejvíce se blížící psychickému automatismu: „Byli jsme skutečně velmi málo ‚autory‘. Kdykoliv jsme při psaní procitli z této lehké fantasmagorické horečky alespoň natolik, abychom si uvědomili, že píšeme, zdálo se nám, že hru postav a dějů, která se před námi rozvíjela, opisujeme z nějaké tajemné imaginární knihy, že jen mechanicky vykonáváme velmi jednoduchý úkon. Psaní knihy si vyžádalo stejnou dobu jako její přepsání po ukončení. Krystalizovala podle vlastních zákonů stejnoměrně od počátku do konce. Byli jsme jen prvními diváky dramatu, která se před našimi zraky sama skládala. Nezasahovali jsme v ničem do děje, neškrtali ani neopravovali jedinou stránku, jediné slovo.“⁶⁹

Vraťme se ještě na moment ke zmíněné problematice realizace těchto textů. Přestože scénáře nebyly primárně určeny k divadelní realizaci, určité reflexe se jim dostalo. Svědčí o tom mimo jiné záznam ze setkání v hradčanském ateliéru jejich přítele,⁷⁰ na který sám Hynek vybral „obecenstvo“, „od něhož si sliboval ty nejveselejší projevy sympatie a antipatie“⁷¹, kde byla čtena hra *Poslední umře hlady* (1952). Z textu vyplývá, že během diskuse s P. Adamcem byla naznačena potencionální role hudebníka nebo choreografa, což minimálně připouští možnost promýšlení realizace. Zde je vidět ambivalentní postoj vůči instituci divadla, v němž se odráží i „jedna ze základních dichotomií socialistické společnosti – opozice mezi privátní a veřejnou sférou.“⁷² Z hlediska tohoto „imaginárního“ žánru se autorská dvojice Hynek-Effenberger, přestože v tento moment rozštěpená, dostává nejdále ve svých separátních autorských textech *reagujících* na tři Istlerovy akvarelové scénické návrhy. Hynek píše scénický text *Žer nehty stranou* (1952) a Effenberger *U jezera slz* (1952). Effenberger v již zmiňovaném textu o jejich společné dramatické tvorbě předkládá názor, že jejich samostatné autorské texty (které dle něj nepřesahují hranice iracionální interpretace obrazů) neobstávají vedle jejich společných počínů⁷³ - to ovšem neplatí o jejich prvním společném projektu, ke kterému je přivedla „nuda pražského léta 1950“,⁷⁴ scénickém textu *Jela tudy dáma* (1950). K tomuto scénáři, ve kterém „náraz dvou reálností způsobuje básnickou

⁶⁸ TIPPNEROVÁ, Anja: Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenbergera. In: *Symboly obludnosti*, s. 251.

⁶⁹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 65.

⁷⁰ Předpokládám, že se jedná o Václava Výtvara, u něhož doma docházelo k obdobným setkáním.

⁷¹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 29.

⁷² TIPPNEROVÁ, Anja: Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenbergera. In: *Symboly obludnosti*, s. 253.

⁷³ Toto tvrzení vychází spíše než z kvalitativního posuzování textů, tak z „věrnosti“ metodě, která byla pro Effenbergera v jejich spolupráci klíčová.

⁷⁴ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 65.

jiskru“,⁷⁵ vytvářel scénické obrazy (kombinovaná technika – pastel a tuš) a návrhy kostýmů opět Josef Istler a Libor Fára na text reaguje třiceti temperovými kresbami postavy Ptakopravce.⁷⁶ Právě tato umělecká spolupráce napříč médii v rámci „imaginárního“ nebo „potencionálního“ žánru zůstává fascinující a je nutné ji nahlížet v kulturně-historických souvislostech, kdy realizace těchto projektů na dobové divadelní scéně nebyla možná. Fascinující právě pro tuto nemožnost, protože ve chvíli, kdy nepřipadá realizace v úvahu, není třeba kulis ani reálné reference vůči divákovi. Přesto vznikají umělecká díla nesporné kvality, která již v intenci svého vzniku s sebou nesou stigma „neviditelnosti“, které se ovšem nakonec může jevit jako přidaná hodnota.

Přestože Heislerovy pařížské filmové scénáře vznikají za radikálně odlišných kulturně-historických podmínek, jejich osud – tedy nerealizování – je obdobný. Heislera k filmu přivedla dvojpolarita slova a obrazu, která se v jeho tvorbě objevila velmi záhy. Je až překvapující, že k tomuto „scénaristickému“ výrazu dospívá poměrně pozdě – avšak možná právě díky této „opožděnosti“ filmové scénáře „zůstávají samostatnými básněmi.“⁷⁷ Nejznatelněji se to projevuje ve scénáři *Volky nevolky* – filmu v jedné epizodě, ve kterém se objevují motivy a postupy typické pro dosavadní Heislerovo básnické dílo. Karel Srp ve své studii akcentuje témata: obrácení neživého v živé, proces zmenšování a otázku přítomnosti básnického „já“, která je stěžejním motivem Heislerových básní.⁷⁸ Na scénáři k filmovým aktualitám nazvaným *Minulý týden* spolupracoval s Benjaminem Péretem. Filmovému médiu by odpovídala forma montáže krátkých scén a střídání disparátních prostorů,⁷⁹ přesto se i zde žánr hybridizuje, a to směrem k dramatu, například užitím úvodní a závěrečná citace z *Krále Ubu* Alfreda Jarryho. Poslední dva nedokončené projekty, scénář na motivy *Země snivců* Alfreda Kubina a filmové zpracování Jarryho *Nadsamce*, se dochovaly pouze ve fragmentech (rozpracovaný scénář a experimentální fotografie) – ty jsou pro nás, i přes svou neucelenost podstatné, jak z hlediska Heislerovy žánrové variability (intuitivně tíhnoucí k naplnění koncepce celistvého uměleckého díla, kde se formy vzájemně prostupují a odkazují na sebe), tak z možnosti představy jeho budoucího směřování. Heisler tíhne k Jarryho absurdnímu a Kubinově archetypálně-fantastickému mýtu; Hynek v téže době v jiné zemi přemýšlí o „adaptaci“ Shakespearova *Macbetha* a tvorbě „socialisticko-realistického dramatu“ *Chudá pradlena*.⁸⁰ V době,

⁷⁵ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 66.

⁷⁶ Zevrubně se tématu výtvarného doprovodu Hynkových textů věnuje Alena Nádvorníková v knize *Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti*.

⁷⁷ LINHARTOVÁ, Věra: Aniž by nastal viditelný pohyb. In: Jindřich Heisler / Z kasemat spánku, s. 388.

⁷⁸ SRP, Karel: Teprve za větami je vidět jazyk a světlo. In: Jindřich Heisler / Z kasemat spánku, s. 416.

⁷⁹ TIPPNEROVÁ, Anja: Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenbergera. In: *Symboly obludnosti*, s. 250.

⁸⁰ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 68.

kdy vedle sebe směle defilují absurdita s obludným novým mýtem, u obou autorů nazrála chvíle vykročení do prostoru experimentu; načrtávala se tak nová etapa svobodné imaginace.

„Až babička zemře, bude to stejně všechno vaše“:⁸¹ *Babička po pitvě* (1946) a „románek“ *Inu, mládí je mládí* (1948)

V této části se věnujeme textům *Babička po pitvě* (1946) a *Inu, mládí je mládí* (1948), ve kterých se již zcela projevuje Hynkova původní invence. *Babička po pitvě* byla pro Hynka důležitá v utvrzení jeho básnického výrazu. Není dochováno, co si o textu myslel Karel Teige, který ho společně s „románkem“ *Inu, mládí je mládí* četl,⁸² ale už samotný tento fakt přijetí mohl být pro mladého básníka satisfakcí. Hynek zde využívá svých dosavadních literárních zkušeností a nachází formu, ve které se jeho výraz, který je směsicí ironie, hravosti a distancovaného nadhledu, stane nezaměnitelným.

Kněžna přistupuje k oknu, aby ještě spatřila babičku napomínající vnoučata, která si hraje na zaháněnou jablky, jež dostala od smutné komtesy.

Šťastná to jablka!

Text souboru *Babička po pitvě* je rozdělen do 18 kapitol a tvoří tak pandán 18 kapitolám *Babičky* (1855) Boženy Němcové – Hynek značně redukuje tematickou (vícevrstevnatost) i formální (realističnost a hloubku líčení) plasticitu předlohy; akcentuje určité tematické celky a jiné zcela záměrně přechází. Tato redukce však ukazuje, jak pozorným čtenářem Němcové *Babičky* Hynek je; zdůrazňuje konfrontaci idylly s animálně-dekadentními silami:

Babičko, co je to, bláznivá?

Stařenu napadlo kruté přirovnání: Viktorka je cikorka.

Babička po pitvě se vyznačuje rysy černého humoru a absurdity. Vladimír Borecký ve studii *Model historických cyklů komiky* sleduje vývoj komiky ontogenetickou optikou a paralelně k historickým etapám kulturního vývoje; počáteční fázi je naivita, v její definici cituje Freuda, že „naivita je obdobím, v němž jsme směšní, aniž bychom si toho byli vědomi.“⁸³ Absurdita je naopak poslední fází cyklu a souvisí s rozpadem dosavadního hodnotového systému; autor studie připomíná, že se nám v této fázi „otevívá v nové osvěžující perspektivě ztracený svět naivit, jako věčný zdroj čisté

⁸¹ HYNEK, Karel: *Babička po pitvě*. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 213.

⁸² EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 27.

⁸³ BORECKÝ, Vladimír: *Odvracená tvář humoru*, s. 25.

komiky.⁸⁴ V samotné volbě předlohy cítíme nostalgii po naivitě; kruh se uzavírá a Hynkem akcentovaná absurdita nevyznívá samoučelně.

Myslivec si zapálil zelenou dýmku a fouká kouř do kolovrátku. Paní myslivcová si všimla, že babičce chutná rybízová zavařenina.

Nikomu neušel nářek ochočené srny, kterou děti na dvorku týrají.

Ted' začíná myslivec vyprávět o smutné Viktorce.

Hynek zde cizeluje literární prostředky, které si již připravil v předchozím souboru *Zkouška* z roku 1945. Myslíme tím zejména prozaizovanou formu textu, která mu umožňuje uchopit text novým způsobem „vystoupit nad literaturu“⁸⁵ pomocí scénaristické redukce. Tuto formu scéničnosti lze nahlížet v intencích problematiky vztahu mezi literaturou, filmem a divadlem i v kontextu samotné Hynkovy dramatické tvorby – tedy opět jako žánrovou variaci oscilující mezi poezií a scénářem.

Nejčastěji se mluví o přepisu, zpřítomnění, travestii, persifláži, parodii – dle mého názoru by v Hynkově případě bylo přiléhavější mluvit o adaptaci (leč v rámci jednoho média) nebo překladu, která se vyznačuje rysy – někdy více a někdy méně výraznými – výše zmíněných tvarů. Definice Lindy Hutcheonové, že „adaptace, coby tvůrčí a interpretativní transpozice díla nebo děl, která jsou v ní rozpoznatelná, je jistým druhem palimpsestu a často zároveň také překódováním adaptovaného díla podle jiných konvencí“⁸⁶ poměrně zajímavě rezonuje se slovy Effenbergera, který píše o Hynkově díle jako o „v pravém slova smyslu zpřítomnění, přenos z jednoho citového klimatu do druhého (...)“.⁸⁷ Stejně tak můžeme vnést do hry model překladu, chceme-li se držet ve stejném mediálním prostoru. Není zcela podstatné zredukovat daný posun na jeden pojem, ale spíše akcentovat metaforu, kterou sebou jakýkoliv pohyb přináší. Tento *prostor mezi*...⁸⁸ je pro básníka místem, kam vkládá osten černého humoru, když například „Barunka vsunuje své sentimentální hrdlo do smyčky z babího léta“ a „na její vyplazený jazyk padá pomalu listí“. Důležité v těchto úvahách zůstává, že *Babička po pitvě* funguje jako svébytný text a tyto komicky-absurdní švy ho svou nepatřícností paradoxně ještě těsněji přimykají k výchozímu textu. Hynkova *Babička po pitvě* tak může být paradigmatickým čtením *Babičky* v roce 1946. Básníkovy juvenilie nejsou ve své idylické poloze vzdáleny idyle Boženy Němcové, což

⁸⁴ BORECKÝ, Vladimír: Odvrácená tvář humoru, s. 26.

⁸⁵ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13, s. 7.

⁸⁶ HUTCHEON, Linda: Co se děje při adaptaci; přel. M. Kotásek in: Illuminace XXII, č. 1 (77), s. 23-57. Citováno in: Málek, Petr: Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii. In: Česká literatura 61, 2013, č. 2, s. 184.

⁸⁷ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 44.

⁸⁸ Odkazuji tímto na pozoruhodnou studii Josefa Vojvodíka Metaxy pheromenon *neboli* v prostoru mezi... *K současné filozofii médií a mediality* in: Slovo a smysl 21, ročník XI, 2014.

potvrzuje tezi, že dobrá adaptace, stejně jako překlad, vyžaduje důvěrnou znalost jazyka a jemu vlastního ducha:⁸⁹ „Požehnané ráno/ Čisté a vroucí/ Paprsky slunce/ Vábivě zvoucí/ Modř nebes/ Temná jak roucho kněží/ Hlas zvonů/ Padá s věží/ Požehnané ráno.“⁹⁰

Pozoruhodné a zároveň signifikantní je, že v době systematického lpění na desexualizaci umění v polovině 20. století, vzniká též známý text *Babička vulgaris* (publikovaná i pod názvem *Senecta vulgaris aneb Sprostá Babička*); tento text, jehož autorství i datace jsou nejasné – Radim Kopáč a Josef Schwarz, kteří se soustavně věnují sexuálním (a skatologickým) motivům kanonických autorů, odmítají tento text připsat Jaroslavu Vrchlickému a posouvají tak dobu jeho vzniku z 19. století až do poloviny století následujícího⁹¹ – tedy do těsné blízkosti Hynkovy *Babičky po pitvě*. Oba autoři se snaží vystihnout podobnost textů například v tom, že navracejí „dílo z výšin ducha k přirozenosti těla, z roviny ideálu je snášejí do roviny života.“⁹² Tato komparace je ale velmi zjednodušující a zavádějící, protože intence obou textů je zcela jiná, byť jistou podobnost nelze popřít. *Babička vulgaris* nemůže být nezávislá na výchozím textu *Babičky*, protože míra parodičnosti je zde podstatně vyšší a jeho komičnost je primárně vyvolána zesměšněním díla Boženy Němcové, kdežto u Hynka není humorný efekt vyvolán pouze vztahem k předloze, ale například i jazykovými hrami atd. Oč rozdílný je černý humor Adélčina rozhovoru s mlynářem nebo konstatování paní Proškové ohledně babiččina „dědictví“, díky kterému pocítujeme a sdílíme tajuplnou slast z humoru dosahujícího okraje nicoty, o kterém mluví André Breton ve své *Antologii černého humoru* (1979) a redukováného eroticko-skatologického humoru *Babičky vulgaris* typu:

Kde se vzal, tu se vzal, na dvoře stojí pan Prošek. Leže až posud na dubové lavici, vzbudila ho vosa tím, jak jej bodla do bezvládně ležícího ocasu. Ten pak rychle zduřel a převelice na velikosti, taktéž na tvrdosti nabyt; toť právě však pan Prošek potřeboval! Vyšel tedy ihned na dvůr také. Nedbaje, že by mohl kazit mladou, jde ke staré a žebroní: „tak co, půjdem na to?“

Vraťme se k problematické tezi o „obrozenecké“ práci obou textů, že navracejí *Babičku* Boženy Němcové“ z roviny ideálu do roviny života⁹³ – ano, *Babička vulgaris* imaginární svět Němcové animálně materializuje a zesměšňuje; to samé provádí i s idylou jako výchozím modelem světa *Babičky*:

⁸⁹ MÁLEK, Petr: Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii. In: Česká literatura 61, 2013, č. 2, s. 185.

⁹⁰ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 88.

⁹¹ KOPÁČ Radim, SCHWARZ Josef: Zůstaňtež tudíž tajemstvím..., s. 14.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž.

Bylo – nebylo, dávno tomu!

Jednoho krásného nedělního odpoledne bylo na Starém Bělidle, jako obyčejně v tuto dobu, lautr hovno co dělat.

Hynkova *Babička po pitvě* je oproti *Babičce vulgaris* – „výsměšné variaci na Němcové klasickou prózu“⁹⁴, rezonující odpovědí na svou předlohu nebo spíše je jejím dovětkem v době, která zdůrazňuje právě díla devatenáctého století oproti avantgardě. Hynek se paradoxně vrací k tomu samému co komunistická ideologie; obdobně si je básník vědom náboje, který s sebou nese žánr idyly, díky kterému se *Babička* stala kanonickým románem a rozhodl se s touto silou účelně pracovat ve své básnické pervertované „kryptoidle“. Tradiční koncept idyly je spojen s místem ideální pastorální blaženosti, ve kterém hraje velkou úlohu otázka přirozeného stavu člověka.⁹⁵ Jestliže *Babička* Boženy Němcové vychází z „měkkého“ primitivismu, který „představuje primitivní život, zlatý věk hojnosti, nevinnosti a štěstí – řečeno jinými slovy: civilizovaný život bez jeho neřestí“,⁹⁶ Hynek ho kontaminuje „tvrdou“ formou primitivismu, která primitivní život nahlíží jako téměř zvířecí existenci zbavenou jakékoliv pohodlnosti, tedy jako: „civilizovaný život bez jeho ctností.“⁹⁷ Idyla Němcové vychází z vergiliovské tradice idyly Arkadie se vši nostalgií a elegickým sentimentem, které jsou typické jak pro samotného Vergilia, tak ale zejména pro následovnou interpretaci – počínaje renesančním „znovuobjevením“ – jeho díla: „Arkadia, podobně jako celý klasický svět, se stala předmětem oněch nostalgických tužeb (...) Stala se útočištěm nejen pro ty, které zklamala trpká realita, ale také – a to zejména – pro ty, kteří chtěli uniknout pochybné přítomnosti.“⁹⁸

Toto vše je přítomno v románu Boženy Němcové, která ho psala v období osobní ale i politické krize doby Bachova absolutismu. V jejím díle je zřetelný posun v dobovém chápání idyly – v 19. století platí, že „za jeden z psychosociálních mechanismů idyly – z hlediska pragmatického zaměření idylické fikce – je považováno vytváření fiktivních modelů světa, v jejichž rámci by bylo možné modelové řešení konfliktů a problémů reálného politicko-dějinného světa.“⁹⁹ Hynek nevolí cestu angažovanosti ani útěku a na své privátní (ale i politicko-sociální) krize reaguje okázalým a ironickým ignorováním okolní reality, kterou tak může suplovat svět ratibořického údolí – Hynek tímto způsobem „idylicky nadnesený realismus promění v pocit živé reality.“¹⁰⁰

⁹⁴ KOPÁČ Radim, SCHWARZ Josef: Zůstaňtež tudíž tajemstvím..., s. 14.

⁹⁵ PANOFKY, Erwin: Et in Arcadia Ego. In: Význam ve výtvarném umění, s. 332.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž, s. 337.

⁹⁹ VOJVODÍK Josef: Koncepty idyly v díle Josefa Lady, jejich proměna a sémantika v kontextu české meziválečné avantgardy. In: Umění XLVII, s. 80-108. Citováno in: Málek, Petr: Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii. In: Česká literatura 61, 2013, č. 2, s. 189.

¹⁰⁰ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 46.

Vůz dodrkotal na Staré bělidlo. Babička, dosud rozkymáčená jízdou, vratce sestupuje a objímá se s Terezou.

Pan Prošek zkouší mluvit česky.

Vnoučata útočí na babiččin kapsář: Marcipánová panenka a koníček. Holátka si smlsnou.

Jednou, když babička uspávala u klavíru malou Adélku a věrná májová koťátka drápala na dvoře velkého psa, vnoučata vypáčila krucifixem její malovanou truhlu.

Paní Prošková děti napomenula: Až babička zemře, bude to stejně všechno vaše.

Karel Hynek je tím, kdo vypáčil „malovanou truhlu“ Boženy Němcové. „Zvolil-li Hynek pro svou adaptaci název, v němž přiznává svému způsobu s jistou dávkou ironie charakter obdukcce, znamená to – vzhledem k tomu, jakou péči věnoval přesnému výrazu –, že *Babička* v tom, čím žila, je mrtva, že jde nyní o to, co až dosud bylo ukryto, o skutečný stav kdysi živého ústrojí.“¹⁰¹ Pitva ve své podstatě také oživuje marsyovský mýtus – Hynek proniká pod lákavý petrifikovaný povrch (který se nevyhnul zprofanování ušlechtilou i méně ušlechtilou propagandou)¹⁰², aby sestoupil do otevřeného systému nových rezonancí a akcentů; do chthonického labyrintu, kterému vládne vlastní řád, jehož témata a motivy oživuje.¹⁰³ Effenbergerův komentář konvenuje s pohledem Petra Krále na Hynkovy přepisy známých děl, kde „nebude nekonvenční zjevným popíráním konvencí, ale naopak tím, že si je osvojí a dovede je zevnitř do krajních důsledků, v nichž popřou a zdiskreditují samy sebe: začnou působit ‚na druhou‘ a stanou se nositeli nevlastních, dosud nevyjádřených významů.“¹⁰⁴ Hynek jenom poukazuje na to, jak idyla *Babičky* vnitřně rozkládá samu sebe¹⁰⁵ – a stejně tomu bude u dalších jeho textů (zejména v *Deníku malého lorda*) –, což ji ale nezabavuje její charakteristické literárnosti. Lyrické kouzlo, tajemno i podmanivé bezčasí, které připomíná ve své doktorské práci Jaromír Typlt,¹⁰⁶ zůstává netknuto, jen je kontroverzním způsobem aktualizováno.

¹⁰¹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 45.

¹⁰² EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13, s. 7.

¹⁰³ V samizdatovém vydání *Ikarských her* z ledna 1952 se nachází i text *Babičky po pitvě*, který je uveden jednou z Medkových kreseb (více o nich v příslušném oddílu následující kapitoly), která akcentuje podobný motiv průniku pod povrch těla – o tomto více in: Vojvodík, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: Symboly obludností, s. 321-325.

¹⁰⁴ KRÁL, Petr: O Hynkovi. In: Souvislosti 19, 2008, č. 2, s. 18.

¹⁰⁵ Což souvisí s přeznačováním hodnot (např. babička se jeví jako schizofrenní stařena), o kterém píše Milan Exner v článku Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13.

¹⁰⁶ TYPLT, Jaromír: Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953, s. 47-48.

Kdykoliv byly děti na návštěvě ve mlýně, Mančinka je zavedla do staré mlýnice, kde uprostřed pavučin a plesniviny pořádaly truchlivé hry.

Tančily divoce pod dlouhou pavučinou, kterou Vilém prodloužil bílou nití, aby za chvíli stály dlouho, dlouho nehnutě, dokud Barunka nevykřikne smluvené slovo, nebo je nevydělá Jan rukama plnýma pavouků.

A potom Barunka, již zcela omámená vůní plesnivého dřeva, začíná zpívat hlasem Viktorky.

Jan ji nebratrsky hladí a líbá.

V krátkých pomlčkách mezi zpěvem, kdy Barunka nabírá dech, který krásně zrychluje, je slabě slyšet babiččino vyprávění o Josefu císaři.

Poslední souvětí mistrně konfrontuje obskurní dekadentní prostředí s nostalgií barevně kolorovaných katolických časů za císaře pána. Viktorka a babička; dva protiklady (rub a líc; tragédie a idyla), které teprve společně vytváří svět babiččina údolí. Slovy Václava Černého: „Ve skutečnosti obsahuje Viktorka temnoty jasné Němcové, noc denního světla babiččina. Ten den se z oné pranoci zrodil, z Viktorčiných temnot vzešel babiččin jas; ale noc mu nepřestala hrozit svým návratem, tragické temnoty mohou kdykoli zastřít tento slunečný triumf!“¹⁰⁷ Hynek tomu nejenže rozumí, ale navíc se láskyplně vyznává právě onou svrchovanou ironií, která „není obyčejnou ironií: ironizuje to, co miluje.“¹⁰⁸ Stačí mu zmínka Němcové o dětských hrách na tatínka a maminku,¹⁰⁹ aby v naprostém kontrastu k sublimované erotice *Babičky* Boženy Němcové¹¹⁰ rozpoutal „truchlivé hry“ připomínající nějaký prastarý pohanský rituál – extatické víření, ustrnutí, zaklínání, výkřiky –, který ústí v orgiastickou nespoutanost. Málek ve své studii o filmových adaptacích *Babičky* reflektuje i interpretační polemiku o tom, jaký význam hraje Viktorčin příběh v celkovém kontextu románu, tedy zda narušuje *biedermeierovský* charakter díla jako celku.¹¹¹ V tomto ohledu je zajímavý Hynkův postup, kdy porušuje uzavřenost příběhu Viktorky a naopak ho nechává aktivně prostupovat celým textem. Dokladem toho jsou neustálé proměny Barunky ve Viktorku. Není pochyb o tom, že Viktorčin příběh představuje hrozbu pro výchozí idylu;¹¹² příběh, který kdykoliv se ožíví, vnese do děje tabuizovaná témata (sexuality, incestu, smrtonosné lásky) a jakýsi nespoutaný mimovolní prvek, který dává rozkvést surrealistické metaforice:

¹⁰⁷ ČERNÝ, Václav: Knížka o Babičce a její autorce, s. 158.

¹⁰⁸ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13, s. 6-7.

¹⁰⁹ NĚMCOVÁ, Božena: Babička, s. 46.

¹¹⁰ MÁLEK, Petr: Babička Boženy Němcové: od idylly k elegii. In: Česká literatura 61, 2013, č. 2, s. 199.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Tamtéž.

Jedné deštivé noci vyšla ven a rozprostřela nad ním své vlasy. Uchopil ji za nohy a zdvihl nad sebe živoucí deštník.

Kráčeli tak celou noc, než jim svítání ukázalo studánku, v jejíž hladině spatřili vojáka souložícího s deštníkem a sedmibarevné rameno duhy se smuteční páskou.

Imaginativní jazyk se v textu střetává s přirozeným výrazem a jazykem prostých a všedních věcí; „tím, že zbavil [Hynek] realitu klasických příkras, že jí ‚vrátil‘ její syrovost, umožnil svým metaforám vzplanout oslnivěji.“¹¹³ Slovní hříčky: „Děti kašlaly skály“ nebo „Bělejší než bělásek, bělice, bělejší než bělma žen na Starém bělidle“ stejně jako komponovanější experimenty se ukazují jako konstanta celého Hynkova básnického díla:

Přišel veselý mlynář a dává Adélce jazykolamy. 333. 333 stříbrných střev je mezi všemi lomenicemi ze všech nejlomenicovatější. Hodně rychle a desetkrát za sebou. (...) Adélka za ním pokřikuje: 333. 333 stříbrných mlýnů na jezeru, na všechny mlynáře v nich já seru

Jazykovou komiku jeho her je nutné číst jako reakci na tíhu společensko-kulturní situace, do které je básník po druhé světové válce vržen. V Hynkově případě to však není pouze reakce, ale i východisko, které sice neustále přítomné, bude nadále s každou básnickou sbírkou přehodnocováno. Součástí reakce na krizi může být i aluze na Máchův *Máj* v následujícím úryvku:

Vánoční mír na Starém bělidle byl porušen jen jedinou příhodou. Na Štědrý den babička poštvala oba velké psy, Sultána a Tyrta, na Kudrnovy děti, které zpívaly pod okny strašlivou koledu:

Od věků padá kometa do komnaty

Nikdy nikdy do chléva

Nerodí se žádný svatý

Není města Betléma

Vnitřní rozklad idyly a tím pádem její nefunkčnost v básníkově současné realitě sledujeme přesvědčivě v konfrontaci dvou časů – cyklického přírodního řádu *Babičky*, který manifestuje idylu jako součást klasické tradice, a proto také odvěkou součástí evropské mentální struktury, „v níž je představa štěstí spínána s představou symetrie, uzavřenosti i určité ‚sestavenosti‘ světa, který je uvnitř logický, pravděpodobný právě ve smyslu vnitřní soudržnosti“¹¹⁴ a apokalyptického času, ve

¹¹³ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 46.

¹¹⁴ HRBATA, Zdeněk: Romantismus a Čechy, s. 42.

který se u Hynka zmíněný cyklický čas převrací. Povětšinou Hynek vychází z konceptu času *Babičky*, kde je čas konkretizován zejména v linii proměn ročních dob a obřadní tradici svátků¹¹⁵ – například desátá kapitola zní: *Panna Maria má svátek*. Zlom nastává na konci 13. kapitoly v patetickém obraze: „A řeka se dál vylévá z břehů, zaplavujíc louky, pole a lesy, tak jako se láska rozlívá do očí, rukou, úst a hlasu, když jí nestačí srdce.“¹¹⁶ Následuje mlčení 14. – 16. kapitoly, což je pozoruhodné v kontextu scéničnosti Hynkovy *Babičky po pitvě*. Nabízí se několik možností těchto „slepých skvrn“ textu; je možné, že v nich Hynek nenachází nic skrytého či imaginativního, co by rád oživil, nebo do jeho představy idyly *Babičky* nezapadá neštěstí, které se kumuluje právě ve 14. kapitole anebo jde jednoduše o scénický předěl. V tomto případě je vynechání kapitol ironickým prostředkem,¹¹⁷ ve kterém kulminují lakonické záznamy z 9. a 10. kapitoly se sdělením, že pan Prošek a Panna Maria mají svátek.

Šermířské výpady blesků a hromový zvuk čepelí, psala si krásná kněžna do deníku, plnil jindy tak klidnou krajinu. Byl to tak úchvatný souboj, že jsem se začala pomalu svlékati před otevřeným oknem.

Předposlední kapitola je obrazem nadvlády nespoutaných živelů, které destruuji „údolíčko“. Na scéně se opět objevuje postava Viktorky, která se odvrátila právě od onoho cyklického času a je ztělesněním ne-řádu (o to mocnějšího, že k tomuto idylickému světu kdysi patřila). Exner ve svém článku velmi přiléhavě interpretuje poslední verš této kapitoly jako metaforu, ve které je skrytá veškerá pohanská mytologie:¹¹⁸ „Viktorka obnažila důvěřivě své rameno a byla očkována bleskem, chlácholila Barunka Jana, jenž nebyl k utišení.“¹¹⁹

Coincidentia oppositorum – obraz který otevírá poslední část *Babičky po pitvě*. Babička a Viktorka ve stejném hrobě, to by znamenalo zacelení světa a potvrzení idyly. Ovšem pro Hynka je tento obraz zdánlivý; chaos (v duchu linie „tvrdého“ primitivismu) opět pohlcuje ratibořické údolí: „Vítr zdvihl prach a oslepil vozku i koně. Průvod bloudil celý den po cestách a k večeru již zcela zablácený od slz.“¹²⁰ Místo smířlivého konstatování „Šťastná to žena!“ se dále pouze sní o idylické Arkadii v sémanticky zatíženém šepotu:

Un jour mon prince viendra.

¹¹⁵ ŠMAHELOVÁ, Hana: Autor a subjekt v díle Boženy Němcové, s. 159.

¹¹⁶ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 226.

¹¹⁷ Hynek tento prostředek používá s podobným efektem v nedatovaném textu z *Pozůstalosti* s incipitem *Čekárna u zubního lékaře*, s. 196-198 in: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti.

¹¹⁸ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13, s. 7.

¹¹⁹ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 228.

¹²⁰ Tamtéž, s. 229.

„Věční milenci! Odkázali svá těla nekrofilům“:¹²¹ *Inu, mládí je mládí* (1948)

V textu *Inu, mládí je mládí* vstupujeme do Hynkova artificiálního literárního světa. Effenberger v kontextu tohoto cyklu shledává Hynkovu nejpřirozenější polohu mezi básní v próze, buffonerií a absurdní povídkou.¹²² Hynek sám svůj text nazývá „románkem“ – s možným ironickým odkazem k univerzu milostných vztahů jako základnímu tématu vůbec. Text je směsicí více literárních žánrů (románu červené knihovny, básně, městské písně), které s ironií Hynkovi vlastní - podrobuje zkoušce jejich vlastních forem – a tím *Inu, mládí je mládí* zapadá do konvolutu jeho „pitevních“ subverzivních textů. V případě románu jsou obě nutné složky narace, a to příběh i diskurz¹²³ opět vnitřně rozkládány a ukazují tak autorovu typickou „výsměšnou hru“, která je základem celého jeho výrazu. Distančovanost vypravěče má zdůrazňovat fiktivnost/umělost popisovaného světa, Hynek ovšem tuto pozici – nenápadně, ale fatálně – znejistí pouze ve dvou případech v 7. a 13. kapitole, kde je vypravěčská funkce přiznána Dominikovi; a tedy ironická hra na distancovaného vypravěče, který příběh redukuje na pár základních událostí (které spíše dokládají charakter jednotlivých situací, ve kterých se postavy textu pohybují), končí. Výrazné lyrické pasáže přetínají narativ a parodují děj a gradaci textu jako v případě trojnásobného opakování magické formule popisu úsměvu Eugenie, která bude svou poslední variací totálně zdiskreditována:

(...) tj. řeka úsměvu vystoupila z břehů rtů a zaplavila úrodné krajiny pleti, kde se tak dobře daří zázračným květinám očí.

a

(...) tj. potůček úsměvu vysychal mezi břehy rtů a ve vyprahlých krajinách pleti pomalu vadly zázračné květiny očí.

Používáním interpunkce a psaní malých a velkých písmen (u Hynka se tak děje vůbec poprvé) autor dává najevo přiblížení se k literárním normám; tato konzistentní forma však záhy koliduje s obsahem sdělení – například užitím variací lidových forem uvnitř cizelovaného textu:

¹²¹ HYNEK, Karel: *Inu, mládí je mládí*. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 246.

¹²² EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 50.

¹²³ Vycházím z teorie Seymoura Chatmana definované v knize *Příběh a diskurs*.

Zvony voněly kadidlem, kouř stál na komínech hezky zpřímá, byl pátek, pátek Robinsonů.

Kráčeli směrem k suchopáru. Dominik otevřel dokořán ústa, aby Eugenie mohla přečíst nápis, který si vyryl zubním kartáčkem do dásně. Četla:

TAK DLOUHO TĚ MILUJI A JEŠTĚ SE MI

UCHO NEUTRHLO. NEJSEM JAKO DŽBÁN.

Poslední věta byla trochu nečitelná. Dominik si připadal jako u zubní lékařky.

Stejný princip popisuje Jaromír Typlt slovy: „Příliš svůdné přirovnávání, kterému ironický podtón i podvracení na způsob ‚černá noc je černá jako černá noc‘ jen přidávaly na půvabu, přímo volalo po tom, být zničeno ze sebe sama.“¹²⁴ Příkladů jazykových her - do kterých patří i tyto lidové kontaminace – tvořících podryvnou sílu, díky které vyniká absurdita dělení na „vysoký“ a „nízký“ styl najdeme ve čtrnácti kapitolách poměrně dost, například ironicko-komickým užitím homonym: „Kam se hrabe Venuše, šeptá správce domu a hrabe se v kalhotách.“¹²⁵

Petr Král umisťuje Hynkovu autorskou pozici daleko od literátství a klade důraz na to, že prostřednictvím slov a obrazů prodlužuje „zvláštní hry se skutečností, kterými si zpestřoval všední existenci.“¹²⁶ Analogicky tento mechanismus využívá i uvnitř světa literárního díla, kde je této „hře se skutečností“ zasvěcena celá pátá kapitola:

Potom Eugenie pravila: Jak se vám daří? Odpovídejte jeden po druhém. Každá odpověď musí být jiná.

Kdo do dvou minut neodpoví, prohrává. Vítěz může ke mně do postýlky.

(...)

Padlo na sto padesát odpovědí. Nakonec MUC Poledna nešťastně odpověděl: Stojí to za hovno.

A Eugenie, která byla jemnocitná, se rozhodla pro Dominika.

Tato ukázka dokládající autonomii fenoménu hry, ostatně stejně jako celý text, „je symbolem v Hynkově slova smyslu: symbolem, který v jistém stadiu přeruší souvislost s tím, co v básníkově jazyku představoval a začne se projevovat samostatně. Jak daleko sahá tato nezávislost?“¹²⁷ Effenberger dále podrobuje tuto „nezávislost“ kritickému pohledu a dospívá k tomu, že je velmi

¹²⁴ TYPLT, Jaromír: Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953, s. 67.

¹²⁵ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 234.

¹²⁶ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 19, 2008, č. 2, s. 15.

¹²⁷ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 50.

problematická, protože se i „přes všechnu popisnost děje cítíme být u jádra věci.“¹²⁸ Tento fakt je stvrzován Hynkovým užitím metafor surrealistického rázu: „Hvězdy se podobají rakvím na chobotnice, pomyslela si Eugenie, jejíž otec byl majitelem pohřebního ústavu,“¹²⁹ které jsou ale výsledkem imaginativně-logické asociace, jejíž genezi lze spatřovat od raného díla.

Eugenie, piši často Tvé jméno. Jako bych slyšel vrtulku, jež by se otáčela v Tvém podpaží. Nohy krásné a vysoké, jak je kreslí Bertoldo. Vlasy. Stačí, aby je rozcuchal jarní vítr a ulice je pozlacená. Chodců se zmocňuje zlatá horečka.

Eugenie, mé srdce má různé podoby:

Tvoje miniaturní zadnička

Tvá ouška položená vedle sebe

Kotva hozená na dno Tvého těla

Kromě zmíněných přirovnání založených na vizuální asociaci je na tomto místě zajímavé rozvolňování jazyka signifikujícího „fenomén“ románu směrem k básnickému volnému verši až vizuální hříčce apollinairovského typu. Nejtvrdší zkoušce je jazyk podroben v momentu metamorfózy postav ve fantomy a strašidla. „Dominik a Eugenie se nakonec stávají strašidly tak lidskými, že i z jejich citových vazeb se musí zrodit nová strašidla: Pepíček Vančurů, Katuška Zimmermannová a Ptáčátko. Ten, kdo napsal 14 pasáží této básně-burlesky, věděl příliš dobře, z kterých propastí života tyto fantomy vyskakovaly.“¹³⁰ Tyto fantomy se v první řadě rodí z infantilních milostných jazykových her typických pro všechny zamilované a za druhé ze zmiňovaných lidově-folklórních vrstev Hynkovy tvorby; Pepíčka Vančurů i s jeho výrazivem Hynek přebírá z lidové taneční libeňské písně datované k roku 1914 *Na té straně je to mý, a na týhle zase tvý*.¹³¹ Tento dvojaký původ má však jedno společné, a to rovinu univerzálního a zároveň osobního zážitku, z něž vytryskla píseň¹³² nebo milostné oslovení:

¹²⁸ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 51.

¹²⁹ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 233.

¹³⁰ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 51.

¹³¹ Informace o písni a její celé znění zde: THOŘOVÁ, Věra, TRAXLER, Jiří, VEJVODA, Zdeněk: Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky I. díl, s. 298, 460.

¹³² ČAPEK, Karel: Písně lidu pražského in: Marsyas čili na okraj literatury. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018): https://cs.wikisource.org/wiki/Marsyas_%C4%8Dili_na_okraj_literatury/P%C3%ADsn%C4%9B_lidu_pra%C5%B2Esk%C3%A9ho

Katuška Zimmermannová a Pepíček Vančurů se narodili u potůčku v lesíčku. Dominik tam stavěl hráz a Eugenie mu podávala kamení, drny a jíl. Byla umazaná vot bláta. Volala, Pepane, už nemám žádný kamínky. Dominik povídal, to nevádí, Katuško, dej mi aspoň pusinky. Dala mu pusinky zamazaný vot bláta. Měli se moc a moc rádi i když se Eugenie s Dominikem hádali. Co by se starali vo slečnu a Eugenii a pana Dominika.

Postavy Katušky Zimmermannové a Pepíčka Vančurů jsou zpočátku jakýmsi infantilními lidovými součástmi osobností Eugenie a Dominika; jejich funkce v příběhu je nepostradatelná, protože do něj vnáší iracionalitu, která kontrastuje s artificialností původních postav. Tento funkční rozpor se projevuje ve chvíli replikace „Katušky“ a „Pepíčka“, tedy v momentu, kdy příběh nabývá na absurditě:

Ke Katušce a Pepíčkově přibýlo brzy ptáčátko. Přišlo s nimi domů z kina, kde vidělo ornitologický film. Eugenie ležela v postýlce, hlavu v Dominikově klíně. Hladil ji jako opeřenečka a říkal: Maminku a tatínka ti myslivci zastřelili, já jsem ornitolog, já si tě vezmu k sobě, budu tě krmit a piplat.

Citovaná pasáž dokládá znejasnění původního zdvojení postav; na scénu přichází ptáčátko a Eugenie se do něj transformuje, je tedy zároveň milenkou, matkou a dítětem. Hynek nechává v příběhu zvítězit nevědomé iracionální struktury a pomáhá si zde evokací ptáčátka jako kojence, který je zcela ovládnut principem slasti (vycházíme z Freudovy teorie dvojího druhu pudů – erotu a pudu smrti - jak byla rozpracována již ve studiích první poloviny 20. let¹³³) a jde mu pouze o ukojení vlastních potřeb. Hynek zde s ironií sobě vlastní pracuje s mechanismem regrese v rovině návratu k infantilnějším formám (Pepíček a Katuška). Jaromír Typlt ve svém článku o erotických básnických cyklech roku 1948 popisuje milostné výjevy v *Inu, mládí je mládí* jako galantní a podivuhodně zjemnělé.¹³⁴ Ona zjemnělost s přítomností Katušky a Pepíčka získává nádech perverze dětského erotismu. Hynek rozehrává subtilní erotickou hru skrytou za naivismus: „Má Katuško! Já vím jak se to dělá aby se dostalo dítě až přijedeš tak to zkusíme.“¹³⁵ Střetávání „nízkého“ a „vysokého“ jazykového stylu tak odpovídá konfrontaci infantilního světa se světem dospělých – v domnělém jemnocitu tedy bydlí tabuizovaná perversita. Ručičky vah se nakonec začínají naklánět směrem k rušivým subverzivním silám (Freudovým pohledem je tak destruktivní pud postaven do služeb erotu)¹³⁶ a „rozmarňá poetičnost příběhu [se] nakonec neodvolatelně zvrací do ošklivosti a zkázy.“¹³⁷

¹³³ Tyto studie jsou shromážděny v knize: Freud, Sigmund: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*, 1999.

¹³⁴ TYPLT, Jaromír: Něžně a sprostě. (Před půlstoletím). In: Host 14, 1998, č. 3.

¹³⁵ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 242.

¹³⁶ FREUD, Sigmund: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*, s. 212.

Dominikovo deviantní regresivní chování mu přináší úlevu; erotické impulsy jsou přeměněny v impulsy agrese proti objektu:¹³⁸

Dominik pomalu přitiskl kytici na její obličej. Otevřela oči a usmála se, tj. řeka úsměvu vystoupila z břehů rtů a zaplavila úrodné krajiny pleti, kde se tak dobře dařilo zázračným květinám očí.

Dominik pohladil velké zahnuté trny a pak je zaryl do bledého obličje. Křičela a bránila se. Peří, vlhké a růžové od krve, lepilo se na tváře a ruce. Na chvíli ustal. Měla růžově opeřenou hlavu. Opeřené oči. Opeřená ústa. Usmál se něžně. Hle, to je opravdové Ptáčátko.

Následné Dominikovy paranoidní stavy žárlivosti dovršují zkázu krásy Eugenie, která byla vykonána v zájmu totálního splynutí všech bytostí. Roland Barthes ve Fragmentech milostného diskurzu označuje žárlivost za projev konformismu, a její potlačování v zájmu „dokonalosti“ tak vede k překračování zákona.¹³⁹ V Dominikově případě toto platí zcela:

A hlavně jsem žárlil na tvou krásu. Kruté zrcadlo mi vedle ní ukazovalo mou ohyzdnost. Tůň by byla milosrdnější. Jsem špatný Cyrano. Zohyzdil jsem tě z lásky-žárlivosti, muži se přestali na tebe toužebně dívat, už si nehraješ na písku s cizími chlapci, už nepípáš na cizí ornitology.

Dominikův čin se zdá být čím dál tím neodvratnějším a smysluplnějším, když sledujeme Barthesovu úvahu dále: „co kdybych se přinutil k tomu, abych nežárlil, protože bych se styděl za to být žárlivý? Jak ošklivé, měšťácké, taková žárlivost: představuje nedůstojný shon, *horlivost* – a právě tuto horlivost odmítáme. Jako žárlivý trpím čtyřnásobně: protože žárlím, protože si vyčítám, že jsem takový, protože se obávám, aby má žárlivost druhého neranila, a protože se nechávám ovládat banalitou: trpím tím, že jsem vyloučený, agresivní, šílený a příliš obyčejný.“¹⁴⁰ Žárlivost se z estetického hlediska naprosto vylučuje s ironicko-(pseudo)dekadentní postavou Dominika. Žárlivost je kontradiktorní k příběhu, který tíhne k celistvosti; je tedy nutné se s ní vypořádat, odpočinout si. Touha po dokonalosti vede ke sjednocení protikladů: dříve Dominik toužil po kráse: „Chtěl se vyrovnat Eugenie. Barvil si rty, ohýbal řasy, parfémoval vlasy, pudroval tváře.“¹⁴¹ Není již krásné Eugenie, která by nastavovala zrcadlo Dominikovi, nyní jsou oba ohyzdní, zjizvení, dokonalí androgyni

¹³⁷ TYPLT, Jaromír: Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953, s. 67.

¹³⁸ FREUD, Sigmund: Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924, s. 222.

¹³⁹ BARTHES, Roland: Fragmenty milostného diskurzu, s. 176.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 176-177.

¹⁴¹ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 238.

ve smrti. Smrt je naplnění podstaty obou postav (i jejich fantómů) tohoto „románku“, protože přece jenom jde hlavně o lásku a „pohyb lásky dovedený do extrému je pohybem smrti.“¹⁴²

O půlnoci odešli domů, k Eugenii. Sedli si, ohyzdni, před zrcadlo. Hlavy těsně k sobě. Eugeniku! Dominie!

Dominik si přiložil ke spánku pistolku. Pif, paf.

Když přišel MUC Poledna, seděli mrtví dosud před zrcadlem. Ráže byla velká, průstřel je čistý. MUC Poledna přiložil oko k Dominikovu spánku a podíval se jako triedrem: Gramofon plný peří, ping-pongová páłka, zvadlá kytice růží a bílá obálka. Závěť.

Věční milenci! Odkázali svá těla nekrofilům.

V této interpretaci hraje důležitou roli návaznost Hynkova textu na Štyrského prózu *Emilie ke mně přichází ve snu* (1933). Hynek do velké míry přebírá atmosféru oscilující mezi snem a realitou s její specifickou metaforikou, ovšem odlišná kontextualizace motivů naznačuje intenční posun Hynkova textu. Zřetelné je to například v práci s motivem vegetativní metaforu popisující objekt touhy – Emilie je podobna „tučné, rychle pučící rostlině“ a oči Eugenie jsou zázračné květiny. Karel Srp v doslovu k *Emilii* připomíná, že „paralelu rostliny a těla (...) Štyrský držel až po samotný závěr Emilie, kde podotýkal, že není stvořena k tomu, aby uvadla, ale k tomu, aby shnila.“¹⁴³ Všimněme si, jak odlišné je parodické vyznění již jednou citované Hynkovy hyperboly, kdy ve zjizveném obličejí „pomalu vadly zázračné květiny očí“. Podobný posun je zřejmý i na příkladu zrcadlení a zmnožování postav; Hynek v těchto reflexích (Pepíček, Katuška, ptáčátko) využívá jejich dezintegračního a humorného potenciálu, kdežto Štyrskému slouží k identifikaci a ztotožnění se (do jisté míry) dokonce i se smrtí splývající s obrazem Emilie:

Tato žena je mojí rakví a chodí, ukrývají mě ve své podobě. A tak proklíná ji, ztracují sebe a miluje ji, usínám s odlitkem její dlaně na svém pyji.

Pro výchozí text Jindřicha Štyrského jsou příznačné dvě tematické osy, slast a smrt, které se propojují jak v rovině literární, tak obrazové.¹⁴⁴ Toto spojení je i zdrojem melancholie vyvolané ztrátou milovaného objektu a nemožností jeho nahrazení:

¹⁴² BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 53.

¹⁴³ SRP, Karel: Osvobozené libido in: Štyrský, Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu, s. 42.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 40.

Od koho tedy ještě očekáváš útechy? Emilie je příliš rozervána, její obraz v útržcích roznese vítr v místa, jež neznáš a nemůžeš si ji proto vyvolit za nástroj, jenž by ti přinášel klid a také proto, že ses již dávno odnaučil oplakávat okamžiky loučení.

Tato melancholická poetika se zásadně propisuje i do Hynkova textu, který ji ovšem zcela záměrně distancovaně ironizuje:

Kavárny, opelichané lenošky. Jazz je scénická hudba k dialogům. Citopad, nejsmutnější měsíc v roku lásky.

Tančili, podpírajíce si navzájem svá srdce. Dominik jí šeptal do ucha vyznání, jež se naučil nazpaměť ze svého deníku. Vykopávky dávných citů.

Hynek jde dokonce tak daleko, že svůj objekt touhy (sebe)destruktivně ničí; nechce být obětí melancholie, chce být jejím inscenátorem, jak je patrné i z předchozího úryvku. Tento posun se pak ještě zřetelněji vyjasňuje v *Deníku malého lorda* (1951-1952), ve kterém je surrealistická panerotická melancholie z prózy *Emilie přichází ke mně ve snu* a ona erotická „zjemnělost“ *Inu, mládí je mládí* nahrazena brutálně cynickým spojením erotu s thanatem:

Pánové, škoda, že nemůžeme dodatečně omrdat svoje dětské lásky. Snažil jsem se o to, ale namáhá to příliš paměť a fantazii.

Text *Inu, mládí je mládí* byl strojopisně „vydán“ v jediném exempláři v srpnu roku 1951; tento výtisk doprovázely tři ilustrace Libora Fáry, který zároveň vytvořil i desky svazku.¹⁴⁵ Kresby se nesou v expresivním, volném stylu – „Kontaminace úst, očí, prstů a prsů v první kresbě střídají v další podobně mnohoznačné ruce s prsty, nad touto milostnou hrou je slunce, třetí představuje spojení dvou amébovitých bytostí.“¹⁴⁶ Organický pohyb vede ke splynutí v jedinou androgynní bytost obludného, groteskního a nepravděpodobného těla, podobného tělu androgyna, ke kterému dospívá Roland Barthes, který neustupuje ze snu o totální jednotě: „všichni říkají, že je to nemožný sen, a přece na něm trvám.“¹⁴⁷ Z hlediska reflexe Hynkovy poetiky se jeví jako nejzajímavější druhá kresba, jejíž „milostnou hru“ lze sledovat z více perspektiv. V pohledu, který nabízí Alena Nádvorníková, je podstatný prvek záměny prstu za penis – obojí funguje jako taktilní orgán a navazuje tak na básníkovy

¹⁴⁵ ŠULC, Jan: Ediční poznámka in: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 600.

¹⁴⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 607.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland: Fragmenty milostného diskurzu, s. 274.

„hmatové“ texty. Ovšem žalud penisu je zároveň i hledícím okem, což podporuje synestetické tendence v Hynkových básních. Druhý pohled by tak akcentoval Hynkův univerzální erotismus; slunce by se proměnilo v zářící ženskou hlavu (svatozář?) patřící k souložícímu tělu. Hynek je fatálně sexualizován¹⁴⁸ a díky tomu se zde metafora slunce pojí s ženským principem, který je v *Inu, mládí je mládí* transformován do postavy Eugenie, která nezapře svou předchůdkyni v Emilii z erotické prózy Jindřicha Štyrského, avšak míra ironie a černého humoru je u Hynka mnohonásobně vyšší.¹⁴⁹

¹⁴⁸ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 10, 1999, č. 13, s. 7.

¹⁴⁹ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 607.

„Správně číšníku platím dnes naposled útratu od toho potratu“:¹⁵⁰ *Ikarské hry* (1948-1951) a *Deník malého lorda* (1951-1952)

Soubor básní *Ikarské hry* vznikl mezi lety 1948-1951. Genezi Hynkovy poetiky dobře vystihuje Effenberger slovy, že „větší rozsah básní mu umožňuje, aby svůj vlastní básnický jazyk kultivoval, aby mu poskytl volný, plynoucí tok, aby ho rozezvučel v rozlehlejších prostorech. Jazyk *Ikarských her* je jen zvučnější, není jiný.“¹⁵¹ U poslední citované věty souhlasíme s tím, že jazyk je zvučnější; zvučnost a ozvěna má v Hynkově případě beze sporu kvalitativní rozměr – který se právě v *Ikarských hrách* dostává do popředí – nelze ale beze zbytku souhlasit s tvrzením, že se jazyk nemění. V duchu Hockeho teorie manýrismu v literatuře se dá říct, že Hynkův jazyk v tomto období dospívá k manýristické labyrintické formě: „Manýristické zobrazení přidává, obohacuje, navyšuje. Posílením *fantasiai*, zatemňuje a přehání. Svět se nejeví ani jako jednoduchý, ani není jednoduchým způsobem představován. Proto vede na první pohled duktus manýristické gestiky vždy znovu do labyrintu, do umělého řádu zavíjeného, spleťtého a skrytého, neproniknutelně usouvztažněného (...).“¹⁵² Fenomén labyrintu, tak jak je v knize charakterizován, je svou zálibou „v nesnadné přístupnosti, nesrozumitelnosti, paradoxních metaforách a v absurdnostech“¹⁵³ pro Hynka lákavý:

Ještěrky ještě onanují

Chřest vyjídá polévkovou lžící ze společné mísy

Ale cizinecký ruch se už utěšeně rozvíjí

Ježíš se projíždí po jezeře Genezaretském

Jezero

je zéro

romantické

antické

Hynkův básnický jazyk svým mechanickým zřetězováním spěje k středu, kde autor se vši pompou a ironií odkrývá prázdnotu obsaženou v modernisticko-avantgardních postupech, které toužily odhalit mystagogické tajemství labyrintu. Citace pochází z třetí části básně pojmenované taktéž *Ikarské hry*, která akcentací absurdity a intertextuálních odkazů k představitelům meziválečné

¹⁵⁰ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 306.

¹⁵¹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 55.

¹⁵² HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře, s. 302.

¹⁵³ Tamtéž, s. 133.

avantgardy, Konstantinu Bieblovi a Vítězslavu Nezvalovi, nejpřiléhavěji dokládá Hynkův rezervovaný postoj k tomuto mýtu avantgardního Ikara, jehož svržení básník zcela vědomě připravuje.¹⁵⁴

Sbírka se vyznačuje velkou formální pestrostí; kromě tradičních básnických tvarů se zde konečně setkáváme s důsledným použitím gramaticko-automatické metody – za jejíhož objevitele je považován sám Hynek,¹⁵⁵ a ke které dospěla jeho poetika rozvíjejících se lyrických konstrukcí a her. V Hynkově metodě lze spatřovat jeden z dalších formálních manýrismů;¹⁵⁶ tento typ textů se vyznačuje manýristickým usilováním o efekt a překvapení a zároveň však tendencí k záměrnému zatemňování, snaze o tajuplnou šifru a utajený význam¹⁵⁷ – v Hynkově případě jím může být i snaha o diskreditaci avantgardních uměleckých postupů (například poetistického konceptu „poezie pro všechny smysly“ nebo surrealistického psychického automatismu). Pro básně tvořené touto metodou, jejichž grafickou kaskádovitou úpravu údajně navrhl Karel Teige,¹⁵⁸ jakoby ještě přiléhavěji platila Effenbergerova slova, že „se [báseň] rozvíjí jako kresba obrazu na okně. Každý nový verš jen doplňuje celek, dovršuje původní strukturu.“¹⁵⁹ Gramatické asociace rozbíjejí smysl textu, tím že akcentují vizuální a sluchové řetězení slov, které je ve své podstatě absurdním cyklením bez významu, který v textu očekáváme;¹⁶⁰ ve své podstatě se tak autor ironicky vztahuje k surrealistickým asociacím vycházejícím z Bretonovy definice surrealistického obrazu v prvním *Manifestu surrealismu* (1924), kde si pomáhá slovy Pierra Reverdyho: „Obraz je čirým výtvořem ducha. Nemůže se zrodit z přirovnání, nýbrž ze sblížení skutečností více či méně vzdálených. Čím budou vztahy obou sblížovaných skutečností vzdálenější a přesnější, tím silnější bude obraz – tím víc bude mít v sobě emotivní síly a básnické reality...atd.“¹⁶¹ Josef Hrdlička ve své studii *Obraz a negace. Surrealismus a kritika obrazu* poznamenává, že „zásadním momentem celého *Manifestu* je přiznání hlavní role ‚nevědomí‘, složkám myšlení, které nejsou podřízeny rozumu.“ Tato skutečnost je Hynkovými gramaticko-automaticko-mechanickými asociacemi naprosto degradována; právě toto je Hynkova svérázná odpověď surrealismu s jeho psychickým automatismem.

¹⁵⁴ Více o Hynkově demytologizaci ikarského mýtu in: Vojvodík, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symbyly obludností*, s. 319-320.

¹⁵⁵ Viz. Stanislav Dvorský, Ivo Vodseďálek a Zdeněk Wagner odkazy k textům, který tuto metodu ve svém dopise Ludvíku Kunderovi označuje jako slabikový automatismus.

¹⁵⁶ HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, s. 306.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 306-307.

¹⁵⁸ MAINX, Oskar: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra*, s. 24.

¹⁵⁹ EFFENBERGER, Vratislav: *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka*. In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 55.

¹⁶⁰ Nejpřiléhavějším příkladem je Vodseďálkova gramaticko-automatická hříčka s cyklením slova Stalinista/lingvista.

¹⁶¹ BRETON, André: *Manifesty surrealismu*, s. 32-33.

Intermezzo: Židovská jména a Scenario

Hoboje naříkaly jako ve válce

Hoboje

bojechtivé

ti vejdou

do ucha

charakteristického

Ucho

uchová

válečné

nešpory

porýnské

skepsi

psí

Hudba

dbá

básníci

i civilisté

sténající

cis

israelitů

litujme

jmenovitě

vítězů

zubatá

atakuje

Jeruzalém

a lem

holubičky

Citovaná báseň se objevuje ve sbírce *Ikarské hry*, ale i ve sborníku *Židovská jména* z přelomu let 1948/1949,¹⁶² který můžeme považovat za vůbec první „poúnorový“ samizdatový strojopis.¹⁶³ Ve sborníku se vedle sebe sešli různorodí (a zdánlivě vzdálení) umělci Zbyněk Fišer jako *Egon Bondy*, Jana Krejcarová jako *Sarah Silberstein* a *Gala Mallarmé*, Jaroslav Růžička jako *Issak Kuhnert*, Karel Hynek jako *Nathan Illinger*, Jan Zuska jako *Benjamin Haas*, Libuše Strouhalová jako *Diana Š.*, Vladimír Šmerda jako *Edmond Š.*, Zdeněk Wagner jako *Herbert Taussig*, Vratislav Effenberger jako *Pavel Ungar*, Oldřich Wenzl jako *Arnold Stern* a Anna Marie Effenbergerová jako *Szatmar Neméthyová*, kteří přijali výrazné židovské pseudonymy, což měl být dle Bondyho slov protest proti opět začínajícímu antisemitismu.¹⁶⁴ Machovec charakterizuje sborník jako podivuhodný průsečík tvůrčích cest význačných uměleckých osobností,¹⁶⁵ jehož jediným materiálním dokladem opravdu zůstává pouze tento sborník, avšak dialog, který v té době mezi umělci (a formujícími se uměleckými okruhy) probíhal, byl nejspíše mnohem rozmanitější. O tomto fenoménu se dozvídáme ze záznamů umělců z okruhu Půlnoc (Bondy, Krejcarová, Vodseďálek), Effenberger o této skutečnosti mlčí a o své účasti na sborníku se vyjadřuje velmi skepticky a vyčítá pořadatelům (Bondy, Krejcarová) jejich postoj, který v Machovcem citovaném dopise popisuje jako afektovaný, anachronický a povrchní. Již zmíněný článek se zabývá i kvantitativním zastoupením jednotlivých autorů a na základě převahy textů Bondyho, Krejcarové (oba byli pořadateli) a Hynkových označuje posledně jmenovaného jako toho, koho Bondy považuje „za svého nejbližšího, za sobě rovného, kongeniálního, básníka, jehož dílo má surrealistickému sborníku *A. D. 1949* vévodit.“¹⁶⁶

O tomto propojení svědčí i doposud nepublikovaný text, nacházející se v archivu Vratislava Effenbergera, který je nazván *Scenario* a autory jsou Zbyněk Fišer a Karel Hynek. Text není datován, ale nejspíše vznikl kolem roku 1948. Vyvozujeme to v první řadě z faktu, že Hynkův spoluautor ještě nepoužil pseudonym Egon Bondy - tedy že text vznikl před sborníkem *Židovská jména* vydaným v roce 1949. Druhé vodítko je formální a tematická podobnost s texty, které jsou v Hynkových sebraných spisech *S vyloučením veřejnosti* zařazeny do oddílu *Z pozůstalosti*. Nachází se zde celkem pět textů; z toho dva z nich jsou datovány k roku 1948¹⁶⁷ a další dva texty (bez názvu a *Osika na břehu*) jsou formálně velmi podobné tomu nalezenému:

¹⁶² V *Židovských jménech* je báseň uvedena v jiné grafické úpravě než v *Ikarských hrách*. Více viz Machovcův článek *Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu*. In: A2 3, 2007 č. 51-52, s. 10-11.

¹⁶³ MACHOVEC, Martin: *Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu*. In: A2 3, 2007, č. 51-52, 2007.

¹⁶⁴ DVORSKÝ, Stanislav: *Kavárna Westend 1947-1951 a sborník Židovská jména*. In: *Židovská jména*, s. 7.

¹⁶⁵ MACHOVEC, Martin: *Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu*. In: A2 3, 2007, č. 51-52.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ V básni *Příběh z osmačtyřicátého* vycházím z jejího názvu a datace básně *Při hodině dějepisu* je dohledatelná v archivních materiálech Vratislava Effenbergera.

7. Děti zanedbávají vyučování a házejí kaménky do hladiny, na níž se tvoří bicykly a jiná kola. Nejmladší z dětí je ocelářským králem /Prolnout./
8. Zasedací síň správní rady. Dítě hajného stříhá kupony. Má jich před sebou hromadu.
9. Mezitím na dně rybníka vyrůstá mladé ráče, jež má všechny předpoklady k tomu, aby dobylo s vodními příšerami města Rakovníka.

Tyto texty spolu korespondují formou (i obdobnými scénickými poznámkami), která nejvíce připomíná scénář krátké filmové sekvence, ve které na sebe absurdně-logickým systémem navazují disparátní obrazy. V textu *Scenario* je dokonce zmíněna přítomnost kamery ve 13. obraze: „Záhadný muž, jehož obličej je zcela zakryt vějířem karet, náhle plivne do oka kamery (prolne se)“.¹⁶⁸ Zároveň však k sobě mají blízko svou poetikou založenou na směsici černého humoru a absurdity:

15. Muž, který prve plivl do kamery, je přivázan k zábradlí a plije na požádání pracovníkům do dlaně. Stojí u něho dlouhá fronta.
16. Pracovní úsilí dělníků. Dělnické dítě přináší květy Jaroslavu Vrchlickému.
17. Hromotluk zápasí s J. V. Sládkem, který nechce pomáhat na stavbě. Vyhrává J. V. Sládek za 10 min. 5 vt. (boční chmat)

Další srovnání se nabízí s Hynkovým nepojmenovaným textem (s incipitem *Čekárna zubního lékaře*), v němž ke komickému vrcholu dochází v dvaatřiceti „prázdných“ kapitolách,¹⁶⁹ které představují vrtání jednotlivých zubů a končí 58. obrazem: „Drtivý zubolékařský polibek, polibek-resekc“.¹⁷⁰ Porovnáme-li dobové poetiky autorů Hynka a Fišera, je patrné, že text z velké části vychází z Hynkovy invence – černý humor a absurdita, scéničnost založená na sluchových a vizuálních asociacích: „Z celého orchestru nakonec trumpeta, hasičská trumpeta, hoří (prolnout) nebo: Lokomotiva čeká za hromadou pražců. Kouří jako (prolnout) Vesuv r. 1933.“¹⁷¹ Volba postav a rekvizit, které signifikují jinou historickou epochu, která je tak spojena s dobovou realitou konce 40. let, je také typická pro Hynkovu tvorbu této doby: „Pamatuji si ještě, jak v nastalém šílení jsme si stiskli ruce, Jan Žižka z Trocnova a já.“¹⁷² V případě textu *Scenario* autoři aktualizují dobu a smrt národního obrození: „J. V. Sládek, stojí na mrtvole Mikuláše Alše, ukazuje překvapeným brigádníkům na stavbě národního divadla policejní odznak (detail). Plačtivá tvář strojvůdce.“¹⁷³ V tomto kontextu se primárně nabízí

¹⁶⁸ HYNEK, Karel: *Scenario*. Nepublikovaný strojopisový text.

¹⁶⁹ Toto je velmi podobné ironickému „mlčení“ v *Babičce po pitvě* (1946).

¹⁷⁰ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 198.

¹⁷¹ HYNEK, Karel: *Scenario*. Nepublikovaný strojopisový text.

¹⁷² HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 194.

¹⁷³ HYNEK, Karel: *Scenario*. Nepublikovaný strojopisový text.

souvislost s Hynkovou *Babičkou po pitvě*, se kterou text sdílí poetiku i specifické formální postupy (viz předchozí kapitola).

Původní invencí Zbyňka Fišera, který je na rozdíl od Hynka apriorně politický, je právě tato evidentní aktualizace dobové reality. Politická diferenciací prostoru světa na východ a západ (zde například časté používání makaronismu) je pro jeho poetiku typická a v nalezeném textu zcela patrná:

22. *Socha Svobody v New Yorku. Rameno spravedlnosti.*

23. *J. V. Sládek šplhá po soše Svobody a připaluje si o pochodeň své brazilské doutníky jeden za druhým, (prolnout) reklamy brazilských továren na doutníky.*

(...)

26. *Národ se směje. Rameno spravedlnosti se směje, směje se dělnické dítě, které objímá Jaroslav Vrchlický.*

Z Fišerovy tvorby je text *Scenario* asi nejbližší básni *Angličané ustoupili od Thermopyl* z konvolutu básní nazvaných *Fragmenty prvotin* (1947-1948). Vyskytuje se zde například tento verš velmi podobný 6. obrazu ze společného textu Hynka a Fišera (*Kolorovaná dobová rytinka národního divadla v plamenech*):

Následuje dobová kolorovaná rytinka:

Soldateska císaře upaluje královnu Viktorii při bohoslužbě v chrámu sv. Pavla

Fišerova poměrně rozsáhlá báseň končí takto:

Žití

tíží

život

votravuje

Jedině

některé

režimy

imitující

cynismus

a reprezentující

celou

louku

kuriozit

majíce tak málo potence jako já prudérie

dominující celému XX. století

které je

jenom

omlazenou

nouzí

užírající

cituplně

jen několik básníků na nichž nikdy nezáleželo

Fišerova báseň je datována k listopadu 1948 – tedy do doby, kdy musel být koncipován sborník *Židovská jména*, který vyšel na přelomu let 1948 a 1949. Obloukem se tak vracíme k novátorství gramaticko-automatické metody, kterou v básni *Angličané ustoupili od Thermopyl* použil a otázkou zůstává, kdo je autorem teoretického textu o této metodě, který je součástí sborníku.¹⁷⁴ Nabízí se, že by to mohl být buď sám Hynek (u kterého by se tak ale jednalo o jediný teoretický text definující jakoukoliv metodu tvorby), nebo další dva autoři, kteří se ve sborníku představují právě gramaticko-automatickými texty, tedy Zbyněk Fišer a Jaroslav Růžička. Faktem zůstává, že největší dopad měla metoda na poetiku Hynkových *Ikarských her* (1948-1951), Bondyho *Churavého výtvaru* (1948-1950) a Vodsedálkovy sbírky *Smrt vtipu* (1951). Hynek na Bondyho nepůsobil pouze zmíněnou metodou, jakož spíše základními rysy své vyzrálé poetiky – černým humorem, naivistickým rýmem a primitivním veršem,¹⁷⁵ které představují mimo jiné předpoklady i pro jeho gramaticko-automatické texty.

Dalším Hynkovým výsledovatelným vlivem na „půlnoční“ autory, v tomto případě na Janu Krejcarovou a její sbírku *V zahrádce otce mého* (1948), je erotismus sbírky *Inu, mládí je mládí* (1948). Ostatně jejich pomyslné setkání na poli erotismu, jak ve svém článku *Něžně a sprostě* předestírá Jaromír F. Typlt, naznačuje text ze vzpomínkového pásma *Žiji život a píše báseň* (1961) Zbyňka Havlíčka, kde vzpomíná na noční setkání s Krejcarovou a dále pokračuje verši: „Téhož večera jsem se seznámil s Karlem Hynkem / Četl jsem Inu mládí je mládí prožil jsem zas jeden konec světa.“¹⁷⁶ Tyto

¹⁷⁴ MACHOVEC, Martin: Ediční poznámka. In: *Židovská jména*, s. 28.

¹⁷⁵ DVORSKÝ, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*, s. 150.

¹⁷⁶ TYPLT, Jaromír: *Něžně a sprostě. (Před půlstoletím)*. In: *Host* 14, 1998, č. 3.

doklady naznačují Hynkův integrační potenciál v mnohém podobný vlivu Mikuláše Medka, což nemusí být bez souvislosti s jejich paralelním uměleckým zráním. Zde je ještě nutné stručně okomentovat rozmanitost, doposud jasně nestrukturované literární prostředí po druhé světové válce, o kterém svědčilo například společné vystoupení básníků na večeru Mladé literatury 27. listopadu 1947. Hynek fluktoval nejen mezi skupinou kolem Karla Teigeho a půlnočními autory, ale byl v čilém kontaktu i s některými členy skupiny Ra. Později po jejím rozpadu pak zejména s Josefem Istlerem a Václavem Tikalem, kteří se uskupili kolem Teigeho a poději Effenbergera. V této době bezprostředně poválečné však hlavně s Ludvíkem Kunderou,¹⁷⁷ který se snažil Hynkovy básně uveřejnit v mladoboleslavském časopisu *Mladé archy*. Toto setkání, o kterém Effenberger zarytě mlčí, mohlo být pro Hynka jedno z rozhodujících, i s ohledem na to, že u Kundery dochází k přelomu v jeho poetice, která začíná vykazovat znaky černého humoru, ironie a grotesknosti. Kunderova rouhačsky rozverná depoetizace, která ovšem slouží k vyjádření nového civilnějšího poetična,¹⁷⁸ už je tak velmi blízko Hynkova básnického výrazu *Ikarských her*.

„A to je ta země krásná Harapjáta domov můj domov můj“:¹⁷⁹ *Ikarské hry* (1948-1951)

Geneze gramaticko-automatické metody často bývá spatřována v recepci poetistických principů básníkem Hynkem. Dvorský mluví o vlivu Nezvalova poetismu, který je výsměšně převrácen naruby, nebo přetvořen v jakousi vyšší, ale už dokonale *černou* oktávu.¹⁸⁰ Komplexněji nazírá fenomén demytologizace v básnickově díle Josef Vojvodík, který tvrdí, že „Hynek demytologizuje také mýtus avantgardy samotné; ‚nové Ikary‘ i ‚akrobaty‘ avantgardy, která se v době svého nenávistného zavrhování stávala mýtem a jejíž někteří bývalí protagonisté se na této ‚kritice‘ sami podíleli (Nezval, Honzl, Biebl).“¹⁸¹ Ve výše uvedené básni *Hoboje naříkaly jako ve válce* se nám tato tendence odkrývá a není náhodou, že toto přehodnocování avantgard u Hynka kulminuje mezi lety 1948-1951. Hynek v této básni subverzivně využívá avantgardních prostředků k destrukci poetistického mýtu, který toužil být „strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody.“¹⁸² Gramaticko-automatická metoda zde odpovídá konstruktivismu: konstruktivnímu principu, který je principem podmiňujícím samotnou existenci moderního světa¹⁸³ v duchu Teigeho teze, že „poetismus je korunou života, jehož báží je

¹⁷⁷ Viz dopisy Karla Hynka Ludvíku Kunderovi in: Kundera, Ludvík: *Různá řečiště*, s. 102-108.

¹⁷⁸ PEŠAT, Zdeněk: Ra literatura. In: Skupina Ra, s. 101-106.

¹⁷⁹ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 282.

¹⁸⁰ DVORSKÝ, Stanislav: Z podzemí do podzemí. In: *Alternativní kultura*, s. 95.

¹⁸¹ VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symboly obludností*, s. 319.

¹⁸² TEIGE, Karel: *Poetismus* (1924), In: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1, s. 559.

¹⁸³ WIENDL, Jan: *Syntézy v poločase rozpadu*. In: *Dějiny nové moderny*. 2. Lomy vertikál, s. 326.

konstruktivismus.“¹⁸⁴ Dá se říci, že Hynkova nynější poetika vyznává základní rys devětsilské avantgardy – dualitu konstruktivismu - poetismu, racionality – senzibility, svobody – kázně, fantazie – ratia atd.¹⁸⁵ Ovšem téma, které básník volí, evokace války, jejíž absurdita je zde o to výraznější, oč více se autor snaží přibližovat avantgardnímu požadavku poezie pro všech pět smyslů (v této básni zvýrazněním jejího auditivního potenciálu), do raného poetistického konceptu nezapadá. Hynek neharmonizuje životní kontrasty a protiklady, ale naopak tím, že je akcentuje, usiluje o disharmonizaci:

Je noc

Neony opalují bledou pleť hudebníků

V blátě krystalizují stopy žen

Zvuk klaksonu stoupá k chřípí starého drožkáře

Jenž poplácal svého koně

A to je signálem pro párkaře

A stáhl mastnou roletu

A sfoukl lampu

Jestliže poetismus chtěl udělat ze života velký zábavní podnik, excentrický karneval,¹⁸⁶ Hynek do něj vnáší zavrhaný romantismus, kafkovskou lacinost převleků, perversi, nemoc a smrt; do poetismu, kde „od pesimismu bylo upřímně upuštěno“,¹⁸⁷ básník obloukem vrací svůj nejupřímnější pesimismus v dekadentních kulisách.

Zítra přijdou muži o mnoho starší

Čekárna bude vypadat jako by byla plná pavučin

Tolik budou mít páni vrásek

Přicházejí sem hledat mládí

(...)

Krásná hrnčířka je vítá poněkud rozpačitě

Nemůže si dobře pamatovat

Který svůj ideál v ní každý z pánů hledá

Je tedy univerzální

Trochu dítě a trochu baronka jež se dívá na kankán

¹⁸⁴ TEIGE, Karel: Poetismus (1924). In: Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, s. 556.

¹⁸⁵ VOJVODÍK, Josef: Stavba a báseň. In: Heslář české avantgardy, s. 331.

¹⁸⁶ TEIGE, Karel: Poetismus (1924). In: Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, s. 557.

¹⁸⁷ Tamtéž.

Hynek je již v situaci, ve které si je vědom vnitřního vývoje a konečného „ztroskotání“ (nejenom) poetistické avantgardy; v básních vyvolává akrobata raného veselého období, který „vyhazuje partnerku do vzduchu jako minci“ a zároveň evokuje vrchol poetismu v podobně *Nového Ikara* (1929) Konstantina Biebla, který ve své podstatě zpřítomňuje pád. „Biebl remytologizuje ikarský mýtus po zkušenostech první světové války, kdy se do té doby nepředstavitelné stalo přízračnou skutečností,¹⁸⁸ a tím musí být samozřejmě kontaminována vize básníka jako moderního Ikara, který se bez rizika pohybuje aviatickým i nautickým prostorem¹⁸⁹ - signifikantní je odstup, který ho dělí od prožité zkušenosti a její transpozice do básnického pásma, a který je svým způsobem paralelní vývoji poetismu obecně. Utopická vize jednoty je ve druhé polovině 20. let konfrontována s prvky existenciální úzkosti, fragmentarizace a deziluze.¹⁹⁰ „Tělesná existence je nyní poznávána a reflektována jako časová existence v proporcích výšky a hloubky, těsnoty a naopak hrůzu nahánějící nedozírné prázdnoty. Toto vědomí, v němž se prolíná princip slasti s principem sebezničení, proniká také do Bieblova *Nového Ikara*.“¹⁹¹

*Sám bez víry přec časem rád si vzpomínáš
kolikrát přes propast tebe dítě jistě provázel anděl
jak jsi se skláněl nad vodou dívaje se tam dole co si počínají pstruzi
anebo na topoly v touze uvidět zblízka oblaka a vraní hnízda
a všude anděl za tebou i na pozlaceném kříži gotického kostela
a nikdo ho nevidí ani tvá ustrašená matka
ani otec když před jeho hněvem kdosi tě chrání svými milosrdnými křídly
ani když potom do tmy rozpouští svoje zlaté vlasy
jakmile se rozsvítí lampa*

Jan Wiendl ve své studii předestírá genezi „ikarského“ motivu křídel v úvodním zpěvu *Nového Ikara*, kde postupuje od asociačního potenciálu javorových semen připomínajících křídla anděla dětství až k andělovi posledního soudu.¹⁹² Citovaný úryvek končí obrazem ztráty, mizení zlatých vlasů anděla evokuje prázdnotu, která je vlastní Bieblově textu. Hynek existenciální prázdnotu posouvá na hranici absolutní vyprázdněnosti:

¹⁸⁸ VOJVODÍK, Josef: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: Heslář české avantgardy, s. 17.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁹⁰ WIENDL, Jan: Syntézy v poločase rozpadu. In: Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál, s. 334.

¹⁹¹ VOJVODÍK, Josef: Antropologie *totálního* fragmentu: polymorfie, inkoherece, parcialita a totalita v surrealismu. In: Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě, s. 280.

¹⁹² WIENDL, Jan: Syntézy v poločase rozpadu. In: Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál, s. 338.

*Příští generace bude stavět psí boudy z našich houslí a viol. Přestanou věřit v boha, bůh bude věřit v ně. Nebude andělů. Budou jen piloti. Lidé budou žít v oborách a bude zakázáno je zabíjet.*¹⁹³

Ambivalenci Bieblovy skladby, která se ocitá na hraně smyslové asociace poetismu a představové asociace rodičího se surrealismu, sledujeme i v jeho zpěvu *kyrie* za básníka, která je zároveň elegií za novodobého Ikara, který se za zvuku andělského troubení vrhá ze skály: „Bože dej křídla básníkům.“ Naproti tomu v Hynkově *Kyrie eleison* je již veškerá posvátnost litanie dokonale pervertována použitím gramaticko-automatické metody, která svou absurdní mechaničností rozbíjí smysl modlitby:

Abatyše

šelmovsky

škytla

tlamou

moučnou

nouzí

zívala

laskajíc

kajícně

několikrát

Atletova

Varlata

a také

kedluben

(...)

Onyxové

Ovečky

Kyrie eleison

¹⁹³ Tyto verše můžeme číst jako dovětek (s jasně deklarovaným posunem) Apollinairova *Pásma: Toť Bůh jenž v pátek mře a v neděli vzkříšen jesti / Toť Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá / Jemu náleží podnes výškový rekord světa* (přel. Karel Čapek).

Právě v této básni Hynek pracuje se zážitkem groteska, tj. „komickým“ zašifrováním.¹⁹⁴ Využívá labyrintické zřetězování, které spěje ke středu (v tomto případě popisované felaci), který je opět ironizován a groteskně zdiskreditován.¹⁹⁵

Hynkovy *Ikarské hry* byly vypracovány v několika svazcích s rozdílným výtvarným doprovodem, o kterém podává zevrubnou zprávu Alena Nádvorníková v Hynkových sebraných spisech. První dva exempláře s podtitulem *objekty-vegetace a texty* jsou prezentovány jako kolektivní dílo Hynka a Marcely Mazáčové, jejichž pět fotografií figurativních samorostů bylo do svazku vloženo.¹⁹⁶ Effenberger se ve své studii k *Ikarským hrám* o jejich spolupráci vyjadřuje tak, že poezie byla „psána jako volná interpretace objektů, které Marcela Mazáčová sestrojovala z větví a úlomků dřeva, stává se tato poezie Hynkovým lyrickým deníkem. (...) Hynek neinterpretuje, je jen inspirován k tomu, aby dal tvar a výraz svému cítění.“¹⁹⁷

Přestože pro Hynka nebyla tato spolupráce podstatná pouze z uměleckého hlediska, ale i z čistě osobního, protože M. (Marcela Mazáčová) prostupuje jeho básněmi coby femme fatale té nejsyrovější reality, pro nás je interpretačně zajímavější doprovod, který k svazku *Ikarských her* vydaném v lednu 1952 poskytl Mikuláš Medek.¹⁹⁸ Medek text doprovodil pěti kresbami; čtyřmi kresbami tužkou mimo text a jednou kresebnou malbou na plátěném obalu svazku. Zmíněné čtyři kresby s motivy násilí a mučení Nádvorníková označuje jako pozoruhodné jak z hlediska techniky kresby, která byla pro Medka okrajovým tématem, tak z hlediska estetického, vyzdvihujíc jejich úspornost, rafinovanost, svrchovanost linie i celé kompozice. „Virtuózní kresebná vivisekce – svrchovaný obraz doby, jejíž krutost reflektují –, agresivita podaná s výtvarnou elegancí a kázní, činí z tohoto komorního souboru jeden z nejpůsobivějších blasfemických monumentů českých padesátých let; ostrý, mrazivý sarkasmus, řezavý černý humor Medkových kreseb je adekvátní faktuře i významovosti Hynkových textů.“¹⁹⁹

Genezi těchto kreseb lze pozorovat v Medkově výtvarném projevu signifikantním pro období mezi lety 1950-1953 (i když s typickými ostrými perforačními předměty se setkáváme již v předchozí Medkově tvorbě).²⁰⁰ V dílech tohoto období se velmi často variuje „motiv brutálního zranění povrchu těla, především očního víčka a úst, propíchnutím (rybářským háčkem, nožem, šípem, vidličkou),

¹⁹⁴ HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře, s. 447.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 445.

¹⁹⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 606.

¹⁹⁷ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 55.

¹⁹⁸ Tento svazek obsahuje i texty *Babička po pitvě a Inu, mládí je mládí*. Viz. Ediční poznámka (Jan Šulc), in: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 601-602.

¹⁹⁹ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 607.

²⁰⁰ Například v kultovním obraze *Magnetická ryba* (1949).

protržením, proříznutím (břitvou).“²⁰¹ Analogické náměty a formy, které se objevují v kresbách k *Ikarským hrám*, dohledáme v obrazech *Hluk ticha*, *Hostina*, *Jaro 51*, *Hlava, která spí imperialistický spánek*, ve kterých Medek protržením povrchu těla evokuje šebestiánovský a marsyovský mýtus – představuje vizi člověka jako *homo sacer*.²⁰² Josef Vojvodík dále tvrdí, že zraňování povrchu těla v obrazech z tohoto období „drsného realismu“ má též politické konotace a zdůrazňuje jejich konceptuální charakter: „vizualizace protržení, destrukce a brutální fraktura ‚hladkého‘, mimeticky-veristického povrchu (plátna/kůže obrazu a zároveň povrchu/kůže těla) ideologicky sankcionovaného mimetického (socialistického) realismu“. ²⁰³ Další zajímavý prvek naznačený v Medkově kresbě a rozvíjený v obrazech *Cranachovská nadlyrika* (1953-1954), *Křik* (1954) a *Polibek* (1955) je hnětení a stimulování ženských prsů. Na kresbě je bradavka stimulována k odstříkání mateřského mléka, což by konvenovalo s naznačeným druhým obličejem, který se k prsu přibližuje. Motivy kojících ženských prsou poskytujících dítěti útěchu, vyskytující se v Hynkově tvorbě, spějí k existenciálnímu obrazu malého lorda v lůně Jessiky jako jejího dítěte z básně *Chromatická stupnice něžnosti*.

Vraťme se ale ještě k Medkově netypické kresbě-malbě, která je pomyslnou ouverturou celého svazku – rudě kolorovaným pažím se zaťatými pěstmi a se dvěma slunečními kotouči, umístěnými podle osy zeleného horizontu, s naznačenou „krajinou“ a „nebem“, rovněž zelenými.²⁰⁴ Co když ale zelená je spíše zelenomodrá (což se podle reprodukce zdá) a co když krajina je spíše mořem a slunce je zdvojeno svým vodním odrazem. Potom by i poloha paží, které jsou s horizontem srovnány diagonálně, kopírovala trajektorii ústředního mytického námětu Ikarova pádu – zdvojeného recepcí pádu Bieblova *Nového Ikara*. „Také ‚nový Ikaros‘ padá do nedozírné hloubky oceánu, která je zároveň nekonečnou hloubkou oblohy (...) a svět vody proniká ‚bůh ohně‘.“²⁰⁵ V tomto dílku Medek cituje obraz *Ikarův pád* (1558) Pietra Brueghela, kde ikarský mýtus zastupuje pár nohou nořících se do hlubin vody. Doslovnou citaci Brueghelova ikarského motivu nacházíme v obraze *Pád Ikarův* (1936) u Josefa Šímy, pro kterého „je tento motiv pouhým drobným detailem bohaté krajinné scenérie, aby tím vynikl kontrast věčnosti přírody a pomíjivé lidské existence.“²⁰⁶ Medek předlohu přejímá volněji a pomíjivost lidské existence akcentuje „absolutní“ červení v tělesnosti rukou. Obdobný princip tělesné metafory se též objevuje i u Šímy v obraze (a jeho variacích) *Lidé Deukalionovi* (1943); obraz představuje genezi motivu pahýlů rukou prodírajících se ze země z básně Pierra Jeana Jouva

²⁰¹ VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symboly obludností*, s. 321.

²⁰² Tamtéž, s. 322-323.

²⁰³ Tamtéž, s. 325.

²⁰⁴ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 607.

²⁰⁵ VOJVODÍK, Josef: Ultrafialové obrazy. In: *Heslář české avantgardy*, s. 390.

²⁰⁶ ŠMEJKAL, František: Josef Šíma, s. 219.

À la France ze sbírky *Kyrie* (1938).²⁰⁷ Expresivní gesto rukou však u obou autorů značí odlišnou existenciální interpretaci – Šíma volí jako paralelu válečné zkázy mýtus potopy. „Není to však tragická vize konce světa, ale naopak vidina úsvitu nového života, v níž zaznívají zřetelné tóny obnovené víry a naděje v lepší uspořádání budoucí společnosti.“²⁰⁸ V Šímově obraze se ruka napíná směrem k oblakům a druhá je uvězněna v zemi; ruce značí touhu po celistvosti a transcendenci. U Medka je poloha rukou podobná, ovšem vyznění je zcela odlišné – gesto rozklížení a zaťaté pěsti vyjadřují úzkost, vztek a strach; vnitřní neurózu počátku 50. let.

„Stojím s prachovkou v ruce v muzeu vzpomínek“:²⁰⁹ *Deník malého lorda* (1951-1952)

Dalším programovým poetistickým dílem, se kterým Hynek ve svém souboru *Interpunkce* (součást sbírky *Deník malého lorda*) vede pomyslný dialog, je Nezvalova *Pantomima* (1924) a v podstatě i všechny její avantgardní zdroje.²¹⁰ Hynek na rozdíl od poetismem proklamované multimediality, jejímž nejzářivějším příkladem je právě *Abeceda*, zůstává uzavřen ve světě literární a metajazykové konstrukce, a tím, že pracuje tzv. „zevnitř“ připravuje tak „kreativní dekonstrukci poetického ludismu, který je v jeho textech doveden ad absurdum.“²¹¹

V takových větách děláme pomlku

Když dívka leží v lese pokousaná od vlků

Volá o pomoc a přijde švarný Mysliveček

To potom stačí napsat pomlčku a pár teček

Hynek se pohybuje ve dvou rovinách – na úrovni metajazykové a v obrazovém plánu; přebíhá z jedné roviny do druhé a zase se navrácí. Banalita obrazů i metajazykových vyjádření spěje ke stejnému humornému efektu. Subtilní humor je obsažen ve společenském konsenzu porozumění poloznakovosti interpunkčních znamének – víme, co znamenají tři tečky a ironie se jim dostává v kontextu Hynkových básnických obrazů a zvláště pak jejich slovním opisem. Hynek se těmito básněmi podílí na destrukci mýtu „nové básnické řeči“ avantgardy 20. let, pro kterou byl důležitým prvkem princip analogie mezi jednotlivými předměty, o kterých texty referují²¹² a zůstala tak uzavřena

²⁰⁷ ŠMEJKAL, František: Josef Šíma, s. 232

²⁰⁸ Tamtéž, s. 219.

²⁰⁹ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 292.

²¹⁰ Srov. VOJVODÍK, Josef: *Abeceda*. In: *Heslář české avantgardy*, s. 63.

²¹¹ VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symboly obludností*, s. 320.

²¹² VOJVODÍK, Josef: *Abeceda*. In: *Heslář české avantgardy*, s. 64-65.

čistě v rovině literárních obrazů. Srovnajme poetickou báseň Nezvalovu s Hynkovou sarkastickou reinterpretací.

B

*oranžový plod lampion mléčné záře
jímž matka po prvé opojí v kolébce syna
druhé písmenko dětského slabikáře
a obrázek prsu milenčina*

a

*Pihy na šíjích žen a kuchyňská síta
Grafology zajímá jen jejich intenzita
V parku vodotrysky v hudbě staccato
Hroty nader domovní zvonky stisknout láká to
Nad „i“ klobouček koketní jak moje jméno
Cedric Errol lord Fauntleroy tečka konec domluveno*

„Abeceda sama reprezentuje princip (moderního) textu a tato představa má dlouhou a bohatou kulturní tradici v mýtu čitelnosti světa a ve všech spekulacích o mystice písmen.“²¹³ Hynek svými „antimodernistickými“ básněmi útočí proti celé této tradici; Hynkovo univerzum je těmito modernisticko-avantgardními postupy nečitelné. Tento fakt Hynek nejdůmyslněji artikuluje v básni *Pomsta*, která je označena také jako „akrobatická baletní pantomima.“ Text tvoří tři varianty obrazu o dvou scénách, ve kterých malý lord cynicky svede dvě slepé dívky, které na něm posléze vykonají pomstu a brutálně ho oslepí pletacími jehlicemi. Jednou z možností interpretace je srovnat tělo a tělesný pohyb v Nezvalově *Abecedě–pantomimě* a v pantomimě Hynkově. V roce 1926 byla vydána v typografii Karla Teigea Nezvalova *Abeceda* s fotografiemi tanečních kreací Milči Mayerové. „Již jejich vizuální geometričnost prozrazuje, že nešlo o tanec, který je jen jakousi náhodnou ilustrací. Fotografie pozic tanečnice zachycují její tanečně-gymnastickou performanci, inspirovanou *Abecedou*, a poprvé provedenou na Nezvalově večeru 14. dubna 1926 v Osvobozeném divadle.“²¹⁴ V *Abecedě* se

²¹³ VOJVODÍK, Josef: Abeceda. In: Heslář české avantgardy, s. 65.

²¹⁴ HECZKOVÁ, Libuše: (Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné. In: Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál, s. 301.

tak setkáváme s naplněním Teigeho vize o estetice, která má být „fotogenická a vitalistická“;²¹⁵ tato performance Milči Mayerové „vizualizuje tělo jako specificky mechanické a také hravé a hédonistické.“²¹⁶ Libuše Heczková se vyjadřuje o výrazovém tanci s jeho vizualitou, prostorovostí, časovostí, proměnlivostí, zároveň přesností a konceptuálností jako o jednom z nejzajímavějších projevů moderního umění vůbec. „Není již zvláštní podívanou nebo cvičením a zábavou, ale nejbližší možnou ‚přímou‘ existencí, uměleckou reprezentací člověka ve světě.“²¹⁷ Jestliže Nezvalovy alfabetycké básně evokují „biomechanický“ pohyb ženského těla, Hynkovy scénické poznámky vně textu pracují se zcela odlišným typem konvulzivních, vratkých a celkově nekoordinovaných pohybů:

Zazní pomalá píseň. MALÝ LORD a SLEPÉ DÍVKY vyjadřují taneční kreaci obsah zpívaného textu:

Balet:

Bud'te jen stále roztomilá

Pijte s grácií sherry i půllitr prazdroje

Vyzrajte na čas na toho vodomila

Jak na něj vyzrály vína a hudební nástroje

(...)

SLEPÉ DÍVKY jsou na pokraji blaženosti. MALÝ LORD jde zavřít gramofon. V tomto okamžiku se však na chvíli sejdou roz dováděné ruce SLEPÝCH DÍVEK!

(...)

Nepředvídatelná roz dováděnost dívek, ovšem s nutnou pomlkou-ustrnutím, vede ve féerický rej, ve kterém je malý lord zbaven zraku. V tomto okamžiku se rodí lordovo nové excentrické neestetické tělo ovládané již zcela chaotickými pohyby, což je průvodním jevem přechodu od vizuality ke hmatovosti:

Potom namáhavě vstává, chce prokousat syrupovitou tmu, chce ji rozbít oběma rukama, strhává neexistující těžké závěsy.

V *Deníku malého lorda* se nejvýrazněji uplatňuje princip tragikomična, které vyrůstá z osudového spojení Dionýsa a Daidala. „Dionýsos a Daidalos! Tragično bez tvaru a intelektuální

²¹⁵ VOJVODÍK, Josef: Abeceda. In: Heslář české avantgardy, s. 63.

²¹⁶ HECZKOVÁ, Libuše: (Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné. In: Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál, s. 301.

²¹⁷ Tamtéž, s. 302.

umělost!“²¹⁸ Tragikomický aspekt malého lorda, který je nucen redukovat všechny své smysly na selhávající hmat je o to grotesknější, přihlédneme-li k první scéně:

Pantomima v budce:

Co všechno se nabízí

Aby bylo vypito snědeno pomilováno

Ale jsme napojeni jsme syti

Proč má člověk tolik smyslů

Stačil by přece docela jeden

Nevím právě teď který

No třeba čich máme-li rýmu

No třeba sluch když neslyšíme

No třeba...

Zde je evokován zrak, který je ústředním tématem celé básně ve své kvalitativní modalitě – slepotě. Slepota není nevizuální, ale vizuální představy jsou deformovány svou závislostí na jiných smyslech; Hynek hned v první básni *Ikarských her* evokuje vizuální konkretizaci hmatového: Tma tma / Z níž citlivé prsty / Hnětou sochu slunce.²¹⁹ Hmat vyvolává vizuální představy, které jsou neinscenovatelné, což je v naprosté opozici k čistě vizuální *Pantomimě*. Jestliže „pantomima neustále vyjevuje skutečnost, že jde o hru, že je neustálou aluzí na něco jiného, ukazuje, co není, ukazuje, jak vzniká pojmenování“,²²⁰ dovádí ji Hynek v *Pomstě* k naprostému absurdnímu vrcholu devastujícímu všechny dosavadní básnickovy hry s avantgardními koncepty a postupy. V tomto smyslu text kulminuje ve druhém a třetím obraze, kde jsou baletní těla zkoušena chůzí na chůdách a na malířských štaflích. Vše uzavírá věta: „Četné a prudké pády během tohoto obrazu!“²²¹

Stejně jako *Pomsta* spěje k metafyzickému poznání tmy „bez kapky světla pro vyprahlé oči!“²²² celková orientace *Ikarských her* a zejména pak *Malého lorda* tíhne k promyšlenému a vědomému posunu i v otázce smyslovosti, když narušuje privilegium vizuality „jinou“ vizualitou slepoty a akcentací hmatu a chuti. Tento obrat k „chtonickým“ hlubinným smyslům kontrastuje s poetistickými aviatickými a nautickými poutěmi, v nichž byl prostor definován především vizuálně a auditivně; Hynek v básni *Jazyk mi vyprávěl* sestupuje do útrob milostného objektu:

²¹⁸ HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře, s. 447.

²¹⁹ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 249.

²²⁰ HECZKOVÁ, Libuše: (Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné. In: Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál, s. 301.

²²¹ HÝNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 320.

²²² Tamtéž, s. 319.

*Její ústa neměla jen jedno patro
Její ústa byla celý velký dům
Kráčel jsem opatrně
Po dvaatřiceti bílých schodech
Neboť jsem se bál
Použit zdviže jejího jazyka
Jež mě mījela tak těsně tak těsně
Že jsem se musel opřít
O zábradlí dásní
Které však pojednou povolilo
A já propadal
Světlíkem hrdla
Do suterénu vnitřností
Zalykaje se teplem a krvinkami*

Autor zde používá princip smyslového transferu, kdy jsou vizualizovány čistě haptické a smyslové kvality skutečnosti. Zároveň jsou tyto vjemy narativizovány, což vyvolává humorný efekt, protože je to předně jazyk, který vypráví – jenom vžitá představa o tom, co a jakým způsobem má vyprávět, je jiná. Hynek v této poloze vyhocené senzuality záměrně překračuje hranici poetistické estetiky; v jeho básních nadále nebude existovat souznění více smyslů, naopak jeden ze smyslů bude hypertrofovat na úkor ostatních, které stráví. Tuto tendenci nám odkrývá i báseň *Otevírám svou malou parfumerii. Přečti si se mnou nápisy na flakonech*, ve které vedle sebe evokuje například vůni hlavičky nemluvněte a sedátka, na němž dlouho seděla tlustá žena. Básník zde odkazuje na poetiku Françoise Rabelaise, jejíž esenciálních principů se dotýká. Porovnejme výše uvedenou báseň *Jazyk mi vyprávěl* s fragmenty druhé knihy *Gargantui a Pantagruela* z třicáté druhé kapitoly *Jak Pantagruel přikryl svým jazykem všechno vojsko a co autor viděl v jeho ústech*:

Tu se seřadili a srazili. A Pantagruel vyplázl svůj jazyk jenom na polovici a přikryl je jím, jako slepice přikrývá kuřata. (...) Chodil jsem tam tak, jako se chodí v Sofii po Cařihradě, a viděl jsem tam veliké skály, jako Dánské hory; myslím, že to byly jeho zuby; a velké louky, velké lesy, silná a velká města, ne menší než Lyon nebo Poitiers. (...) Konečně chtěl jsem se vrátiti a prošed jeho vousem skočil jsem na jeho ramena a odtud seběhnu na zemi a padnu před něj.

V obou uvedených ukázkách se setkáváme s groteskním tělem; Bachtin za nejpodstatnější znaky groteskního stylu považuje právě zveličování, hyperbolizaci, mnohost a nadměrnost,²²³ které jsou shodné jak pro Rabelaisův román, tak pro Hynkovy verše. Pro grotesko jsou nejdůležitější části obličeje ústa – „groteskní obličej se v podstatě redukuje na otevřená ústa, vše ostatní je jen rámcem pro tato ústa, pro zející a pohlcující tělesnou propast.“²²⁴ U Hynka dochází k propadu do útrob těla, jehož tvářnost je evokována vnitřními orgány a tekutinami – vstupuje tak do vnitřního těla milovaného objektu. Tento zajímavý motiv „propadu do hlubin druhého“, který může být motivován touhou zorientovat se v něm nebo důsledkem neúměrné vášně, bude smysluplné číst v kontextu vývoje Hynkovy milostné poezie, která nejpersvědčivějšího výrazu nabývá v souboru *Posledních básní* (1951-1952), o kterém bude řeč v další kapitole práce. Pro následný text je však nutné si podržet tento ještě poměrně lyrický a konvenční obraz fyziologického ohledávání vnitřního prostoru těla, abychom ho mohli zasadit do kontextu dalších témat. Zajímat nás pak bude zejména otázka po smyslu tohoto aktu.

Rabelaisův text nás vrhá do epicentra obrazotvornosti souboru textů *Deník malého lorda*, ve kterém veškerá symptomatická nemírnost a rozbujelost je metaforou boje proti prázdnotě a smrti. Rabelaisova „hodovní oslava je univerzální: je to triumf života nad smrtí“²²⁵. Ve výše uvedeném fragmentu románu (a v koncepci celého románu taktéž) na sebe cyklicky navazují popisy hodování a vyprazdňování; Bachtin mluví o neobyčejné převaze materiálně tělesného životního principu, obrazů těla, jídla, pití, vyprazdňování, rození atd.²²⁶ Právě onen pozitivní univerzalismus fluktuace udržuje svět při životě takřkajíc „*en general*“:

Obyčejně obědvám ve své pracovně, ale v době nechutenství chodím do jídelny. Je to jednoduchá uslintaná místnost s kulatou tabulí, na níž leží obrovský plátek mortadely jako ubrus. V průhledných vázách mrkev, čerstvé makovice a kukuřičné klasy ponořené do rajské omáčky. Pachy vepřového a koňského sádla, jímž jsou pomazány zdi, mísí se s výpary kančí krve, jež houstne v malé konývce, postavené vedle záhonu masožravých rostlin. (...) Klozetová hala je velká (ozonem větraná) místnost s padesáti hlubokými klozetovými mísami. Příbuzní a častí hosté mají své mísy s vyřytými erby a s krásně tepanými splachovacími hruškami. Můj dobrý sluha Olpinar podává neškodné projímadlo a páni, zrudlí slastnou úlevou, poslouchají s poťouchlými úsměvy zvuky z vedlejšího dámského oddělení, vyprávějí chlípné historky a sjednávají sázky na příští magdee za ohlušujícího rachotu svých zadnic, věčného tichého šumění splachovačů a občasného říhnutí, jež je znamením pro Olpinara, aby posloužil zaživací sodou.

²²³ BACHTIN, Michail, Michajlovič: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, s. 288.

²²⁴ Tamtéž, s. 300.

²²⁵ Tamtéž, s. 269.

²²⁶ Tamtéž, s. 24.

V ukázce z prozaizovaného básnického textu *Můj dům můj hrad*, na sebe taktéž organicky navazují obrazy naplňování a vyprazdňování. Všimněme si dalších znaků, díky kterým se dá na Hynkovo dílo aplikovat kategorie groteskního realismu – v první řadě je to sváteční charakter těchto hodovních obrazů. V daném textu není popisováno nějaké soukromé deviantní obžerství (přestože i to je v textu naznačeno upozorněním, že jídelnu malý lord navštěvuje pouze v dobách nechutenství – což lze číst jako obscénní narážku), ale naopak je akcentován společenský charakter těchto setkání; podobně tomu do jisté míry je i u některých obrazů erotických dobrodružství, které jsou naopak exponovány a stávají se jakýmsi divadlem pro zasvěcené. Dalším znakem je hyperbolizace, nesmírné zveličení a kvantifikace signifikantních znaků, například ubrus z kusu mortadely, záhony masožravých květů nebo obrovská klozetová hala. Velmi ilustrativně pak zní slova malého lorda: „Občasný pohled na hladové tváře poddaných z mého hrabství, kteří čekají na zbytky u mých oken, ještě zvyšuje můj děsný apetit“.²²⁷ Hynek provokuje převrácením hodnot, kdy jídelna, od které bychom čekali sterilitu spíše, je „uslintaná“ místnost plná krvavých výparů a naopak u toalet je vyzdvihována jejich rozlehlost a větratelnost.

Hynkova tvorba je nejsilnější ve svých (zdánlivých) extrémních polaritách, které jsou však od sebe neoddělitelné. V rovině hry a „je to hra, která se hraje až do zběsilosti“²²⁸ a podruhé pak v poloze záznamu syrové reality. Konvolut jednadvaceti textů *Deník malého lorda* (1951-1952) je vrcholem oné zběsilé hry a zároveň metapoetickým textem. Uhrančivost sbírky tkví slovy Effenbergera i v podstatném faktu „bourání kulís a demaskování na otevřené scéně.“²²⁹ *Deník malého lorda* prohlašuje za hravý, přeludný, kultivovaný a ostentativně cynický komentář doby, „kdy tvořivé síly mládí nemohly být upnuty k romantickým perspektivám dalekosáhlého převratu hodnot, jak tomu bylo například v epoše Devětsilu, a kdy se tyto síly setkávají nejen s intelektuálním a citovým vakuem, nýbrž, což je v daném smyslu daleko drtivější, s naivně malovanou kulisou všeobecného pořádku, duševní a ekonomické prosperity a jakési definitivní cesty vpřed, s kulisou, jejíž hysterické rysy se chvějí nedůvěrou a zlobným strachem, a za níž teprve začíná bezbřehý, bezvýchodný močál.“²³⁰

Podobně mluví i Vojvodík ve své studii „...vagony pro sadisty, masochisty a jiné sty“: *proti usurpaci řeči* (Karla Hynka „ikarské hry“ na ne-smysl), ve které se věnuje Hynkově demytizaci a detabuizaci zákazů a tabu uložených vládnoucí nomenklaturou totalitního Československa a jeho „kulturní politikou“, pro kterou je charakteristická uzurpace diskurzitivity všech procesů komunikace.²³¹ Za jedno z nejtabuizovanějších témat označuje erotiku a sexualitu, která byla pokládána za projev

²²⁷ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 293.

²²⁸ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 58.

²²⁹ Tamtéž, s. 60.

²³⁰ Tamtéž, s. 76.

²³¹ VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: Symboly obludností, s. 317.

„buržoazní dekadence“ a pornografie, a tedy měla být společně s tragičnem eliminována či nejlépe naprosto vyloučena z veřejného diskurzu. Subverzivní útok Hynkova počinu tak spatřuje v tom, že básník „bere totalitní diskurz za slovo a píše ‚dekadentní‘ *Deník malého lorda*, kde bez jakýchkoliv eufemismů koncipuje ‚nevyslovitelné‘, spojuje otevřenou řeč sexuality a rétoriku jako základní možnosti a funkce diskurzu.“²³² A naposledy ještě Effenbergerovými slovy: „Dává-li Hynek svému Cedrikovi výraz nihilistického cynismu, dává mu jej bezděčně jako meč proti nihilistickému cynismu současné společenské situace (...)“²³³

Hynek na sebe v této situaci bere jeden ze svých nesčetných převleků, tentokrát malého lorda Fauntleroye z knihy anglo-americké spisovatelky Frances Hodgson Burnettové, ze které Hynek ve svém *Deníku* udělá jeden z nejexponovanějších objektů erotického zájmu malého lorda, čímž do hry vnáší metaforicky, ale zároveň naprosto nepokrytě, motiv incestu - tedy jednoho z nejtrvalejších společenských tabu. *Deník malého lorda* vybočuje z rafinovaných adaptací, interpretací a reinterpretací, na které jsme v Hynkově tvorbě zvyklí; je to text hraniční ve své stylizovanosti, která s sebou v této poloze přináší základní existenciální otázky. Principu převleku u básníka Hynka se dotýká ve svém článku Petr Král, který ho spojuje s prázdňem, „jež Hynek odkrývá za literárními recepty, přitom není vlastní jen literatuře; odpovídá především prázdnu, které se rozrůstá ve světě a duři stále víc – a výhrůžněji – za fasádami jeho institucí (...)“²³⁴ Právě literární nekomplikovanost a „prázdnota“ textu je pro Hynka ideální, připravuje-li svůj nejvrcholnější výstup, aby na konci přiznal rozklad svého básnického způsobu, ve kterém puká mystifikační maska, „která už nemohla nadále ukrývat otřesná vnitřní dění.“²³⁵

Tato sbírka se díky své kompozici vyznačuje nebývalou vnitřní dynamikou. Zpočátku se objevují básně, kde se výrazně uplatňuje fenomén hry, tak jak jsme ho poznali v *Ikarských hrách*. Hynek se nechává unášet zvukovou kvalitou slov, aby vytvořil primitivizující rýmy, které ovšem nekonvenují s obsahovým sdělením druhé části verše. Nebo lépe konvenují v uvozovkách, protože právě v explozivním setkání „vysokého“ a „nízkého“ tkví Hynkova bravura:

Veliká žlutá slepice snáší listí kokokodák, amatérům visí přes rameno Kodak. V kavárně za rohem hraje houslista z listu Liszta.

²³² VOJVODÍK, Josef: „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symboly obludností*, s. 317.

²³³ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 74.

²³⁴ KRÁL, Petr: O Hynkovi, *Souvislosti* 19, 2008, č. 2, s. 18.

²³⁵ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 60.

V básních, které předcházejí souboru *Interpunkce*, o kterém již byla řeč, jsou představeny další promyšlené hry – například tichá pošta nebo kalambúrní básně na způsob sloučenky atd.:

1. *Les bič Anka – Lesbičanka*
2. *Miss. – Místečka*
3. *Tu ber kolosa - Tuberkolosa*
4. *Jsem A. Ford – Semafor*
5. *Už à la Moon kypět – U Šalamounky 5*
6. *Penis i lín – Penicilin*

Jejich rafinovanost tkví právě ve zdánlivé primitivnosti. Tímto jednoduchým způsobem jsou do básní uváděny hodnoty ovlivňující Hynkův básnický i soukromý život. Z výše uvedeného příkladu můžeme vyčíst reflexi erotismu, nemoci a připomínku adresy Karla Teigeho. Teige není v textu vzpomínán pouze v tomto případě, ale i v básni s datem jeho úmrtí v názvu *1. X.1951*.

Dívám se na kalendář a jsem nešťastný jako šafářův dvoreček

Panna začíná vážit Štíra

Kouř přelézá přes ploty hromosvodů

Hejno nader krouží nad katafalkem Karla Teigeho

Slzy v našich očích jsou splavné pro těžké parníky smutku

I pro drobné plachetky veselí

Zdánlivě nenápadná báseň odkrývající Hynkovo literární mistrovství (narážkami na Teigeho koláže a nautické metaforu typické pro „teigovskou“ avantgardu) i prostou lidskou přítomnost a účast nám poskytuje prostor pro krátký exkurz do univerza Karla Teigeho a Karla Hynka kolem roku 1951. Už v bezprostředně poválečném interludiu Teige předvídá katastrofu, odmítá se konformovat, zůstává osamocen a pracuje na svém nikdy nedokončeném díle *Fenomenologie moderního umění*.²³⁶ Nádvorníková ve svých textech *Poslední rok Karla Teigeho (Sborníky Znamení zvěrokruhu)* a *Surrealistický okruh kolem sborníků Znamení zvěrokruhu a Objekt 1 a 2* velmi zevrubně popisuje vznik, tvorbu a obsah pracovních sborníků *Znamení zvěrokruhu*, které vycházely od února do října roku 1951 a představují tak poměrně ucelený obraz o intelektuálním světě, který se v blízkosti Teigeho v posledních letech čtvrté dekády dvacátého století vytvořil. Tato studie je důležitá i z hlediska podrobného seznamu příspěvků do jednotlivých čísel. Hynek přispěl do všech čísel kromě posledního,

²³⁶ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena: K surrealismu, s. 107-108.

kteřé je věnováno in memoriam Karlu Teigemu. Vojvodík ve studii „Neskutečný svět – nepravdivý život“: radikální skepse ke „skutečnosti světa“ jako figura Teigova uvažování (1948-1951) předestírá Teigeho uvažování posledních let jako doklad zásadního zpochybnění samotné skutečnosti světa, vyvolaného společensko-politickou a především duchovní situací té doby ve střední Evropě, ale také deprimujícím vědomím vyprázdňení utopického potenciálu avantgardního modelu světa.²³⁷ „Skepse, pesimismus a estetická negativita jsou pro Teigeho formy (snesitelného) života a zároveň způsobem a v dané situaci jedinou možností zaujetí postoje, který sice žádné problémy neřeší, ale na druhé straně dělá myšlení stále citlivým pro jejich reflexi.“²³⁸ Z citovaných fragmentů dopisů vyplývá, že Teige inklinuje k uzavřenosti a intenzifikaci vnitřního světa i díla samého; tíhne ke klauzuře. Tento odstup vyvěrající ze zoufalství, radikální skepse a pesimismu mu dovoluje nahlédnout avantgardu s odstupem, „zvenčí“ a kriticky reflektovat její postuláty.²³⁹ Připomeňme, že ve stejné době Hynek píše své *Ikarské hry*, které svým způsobem mohou být Teigem vnímány právě jako elegie avantgardy; dá se říct, že v *Ikarských hrách* tak umírá kus Teigeho – romantika avantgardy.

Smrt Teigeho jakoby v sobě latentně obsahovala smrt Hynkovu, která se neodvratně blíží, a které si je sám básník vědom.²⁴⁰ Je to právě vědomí smrti, které svírá a posouvá básnický výraz Hynka v *Deníku malého lorda*; „poezie je boj proti umírání ze zvyku.“²⁴¹ Pro snazší vstup do problematiky stručně naznačme trajektorii motivu smrti (fyzické i duševní), který variuje od sugestivních metafor rozkladu v básni *Při druhé láhvi přestávám víno polykat* a lyrických popisů v básni *Atmosféry* až k typické rouhačské ironii veršů typu: „Paní Burnettová mne vyrušila / Cedriku mé srdce není Kristus aby vstalo z mrtvých / Jsem stará / Bojím se že najdeš mezi mými stehny pavučinu / Řekl jsem jí že musí být trochu pružnější / Leží vždycky jako kus dřeva“,²⁴² nebo k brutálně cynickému konstatování básně *Pátky malého lorda*: „Lola to tady dobře zná / Stoupne si bosá na vlhkou podlahu a strčí prsty do vypínače / Sahám jí na stehna její klín je živý transformátor / Kůže praská chloupky se její oči těkají jako ručičky ampérmetru / Žárovky vybuchují stínidla lamp jsou teplé vějíře / Jednou zčernáme jako magnolie“.²⁴³ Poslední uvedený úryvek je jeden z přílehlavých popisů Hynkem důmyslně vytvářeného

²³⁷ VOJVODÍK, Josef: „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu jako právě realismus“. In: *Symbody obludnosti*, s. 138-139.

²³⁸ Tamtéž, s. 140.

²³⁹ Tamtéž.

²⁴⁰ K tomuto by jako epilog mohla sloužit Effenbergerova vzpomínka, že v nemocničním stolku v době Hynkovy smrti byla mezi osobními proprietami „nalezena fotografie Karla Teigeho, jejíž chatrný stav prozrazoval, že ji stále nosil u sebe, možná jako amulet proti smrti, možná jako legitimaci pro smrt.“ Effenberger, Vratislav: *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka*. In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 30.

²⁴¹ EFFENBERGER, Vratislav: *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka*. In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*, s. 77.

²⁴² HYNEK, Karel: *S vyloučením veřejnosti*, s. 292.

²⁴³ Tamtéž, s. 304.

prostoru básně, kde se setkává sarkasmus a nejčistší něha²⁴⁴ – poloha, ve které je Hynek jako básník nepřesvědčivější.

Liminalita smrti (a umírání) je u Hynka silně provázána s tématem erotismu v jeho (pseudo)transgresivní podobě. Nejcitelněji se toto úzké spojení projevuje v textech *Malý lord ztratí podruhé panictví* a závěrečné básni *Versus cancellati*. Než se budeme věnovat tomuto esenciálnímu tématu, musíme vykonat ještě jedno zastavení, abychom popsali a pochopili vliv prostředí, kde se toto velkolepé setkání Erosa s Thanatem odehrává. Oba texty jsou scénograficky umístěny do interiéru, kde se koná setkání lidí, jehož charakter proměnlivě osciluje někde mezi večírkem – saturnálií – karnevalem – sabatem – orgií. Zde Hynek navazuje na koncept sadovských orgií odehrávajících se v uzavřených prostorech, kde společenství libertinů, jejich pomocníků a obětí vytváří soběstačnou společnost – sociální autarkii.²⁴⁵ Tato orgiastická poloha Hynkových textů je již připravena v předchozích obdobích, například v dvoudílném cyklu *Ružka* (s podtitulem *Psáno krví*), kde je s notnou dávkou melancholie (ve fialových odstínech) popisováno jedno „osudové“ milostné dobrodružství. Záznam osmidenní féerie má vskutku výpravný ráz; v *Předtuše* je evokováno fatální setkání s ženou v silně estetizujícím prostředí jakéhosi nemocného karnevalu naruby: „Když jsem ji posedmé líbal / Šel kolem průvod souchotinářů / Ženy házely z oken noční košile jako konfety / Stále vidím jejich řad / Někdo hodil angreštovou zavařeninu // Náhle se zvrhnul Velký vůz / A vysypaly se bolesti / Ta je má / Ta je taky má / Nikdo mě neviděl / Jen vítr něco zvěřil // Z celého průvodu zbyly jen plíce a seznam // Po dlouhé době jsem ji našel / Ležela nahá na chodníku / Líbali tě souchotináři líbal jsem tě já / Na fialové břicho / Svíjela se jako mucholapka,²⁴⁶ který je ukončen v následující básni slovy: „Jsi nejstrašnější alkohol // Všechno se vyplnilo // Jsem rytíř bez Hany / S básní a s bázni.“²⁴⁷

Hynkův karneval není ve své podstatě obrodný (vztahující se k *veselému času*),²⁴⁸ ale naopak zcela degenerativní. V experimentálním prostoru mimo dobro a zlo²⁴⁹ *Deníku malého lorda*, kde je samotné převlékání jak kompozičním principem, tak všudypřítomným motivem, představuje maska emblematický prvek. Básník zde vychází z literárně-estetického komplexu dekadence, ve kterém maska odkazuje „především k ambivalenci, k odvratu od světa a do jisté míry se stává především symbolem nejistoty a absence přesně vymezených kategorií jako neustálého tranzitu. Tuto pozici ‚mimo dobro a zlo‘ je možno chápat také jako vyjádření tragického pocitu divadla světa, který je

²⁴⁴ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 22.

²⁴⁵ BARTHES, Roland: Sade, Fourier, Loyola, s. 20.

²⁴⁶ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 174.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 176.

²⁴⁸ BACHTIN, Michal, Michajlovič: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, s. 211.

²⁴⁹ VOJTĚCH, Daniel: Na radikálním křídle moderny. In: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, s. 30.

typický pro všechna manýristicko-přechodná období obecně.²⁵⁰ Deziluze vedoucí k blasfemii je zřetelná v básni *Události*, která popisuje věci po smrti strýce Gusstafa, košťýře v papežské kuchyni, kdy je vyhlášen královský ples. Téma královského plesu je určeno „Já král, ty král, on král“:

Sály plné navlas si podobných králů. Kapely složené z králů. Obsluha králů. Davy králů tančí a korzují bez radosti.

Hodinu před půlnocí uniformovaná masa obličejů, gest a úborů začala breptat intimní rodinná jména, obnažovat mateřská znamení a tiše bědovat tváří v tvář živým zrcadlům.

To, co zpočátku vypadalo, že míří k plesovému/karnevalovému veselí s jakousi obdobou bláznovské královské korunovace, jejíž podstatou je regenerace, se nekoná a naopak zde maska-zrcadlo připomíná situaci setkání s dvojníkem, ve které je dekadentní rozdvojení osobnosti dovedeno až do tragicko-existenciálních poloh.²⁵¹ Čím hlouběji promýšlíme Hynkovo básnické dílo tohoto období, tím spíše se jeví maska jako motiv, který také může zastírat nemoc, hrůzu nebo šílenství.²⁵² Ouvertura básnické skladby *Malý lord ztratí podruhé panictví* zní:

Jessika upevnila ještě několik stužek, přichystala masky pro hosty a pak otevřela okno do široké ulice, na jejímž konci házely děti kuličky do jamek, vyhloubených kopyty uhlířských kobyľ v měkkém dehtu. (...) Jessika se zamiluje. Neoblékne v půlnoci pobuřující masku „Menstruace“ (večerní šaty ze světlého materiálu, potřísněné na správném místě červeným inkoustem). Bude ten zvláštní pocit, když se uvolní něco teplého a teče to, manifestovat na příštím večírku.

Tato maska, naprosto typická, náleží do fetišistického arzenálu večírků malého lorda, provokativním způsobem připomíná hlavní princip masky a převleku, a to ambivalenci odhaleného a skrytého. Touha, která by ovšem hnala dobyvatele této masky, jde ruku v ruce s beztvarou hrůzou z menstruační krve, tedy z možnosti poskvrnění.²⁵³ Ženská menstruační krev a mužské semeno – tekutiny, které jsou tradičně pojímány jako zdroj plodnosti (i se vší ambivalencí pohledu), jsou ve sterilním světě *Deníku* představeny jako prostředky umrtvení a znehybnění: „Odkládám bič a jdu do skleníku / Pokropit lepem tropickou zahrádku / Aby motýli mohli věčně zůstat sedět na květech.“²⁵⁴ Obscenita Hynkových textů není založená pouze na transgresivním erotismu, přestože i ten

²⁵⁰ BEDNAŘÍKOVÁ, Hana: Česká dekadence, s. 18.

²⁵¹ Tamtéž, s. 19.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 67.

²⁵⁴ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 292.

v duchovním světě *Deníku* hraje nezastupitelnou roli. Všimněme si tohoto pohybu erotismu u jednoho z aktérů, Rudiho, který přichází a voní *bábovkou rodinného štěstí*:

Vichr přehazuje výhybky na rychlíkových tratích. Nebe je polepeno plakáty mračen. Rudi hledí na hromosvody, roztřepené jako konopné motouzy, a zařikává se: Už nikdy nebudu loudit na dětech voňavé svačiny, vezmu si z domova. Už nikdy nebudu sahat na cizí řadra. Mám doma přeci. Už nikdy nepřivoním k cizím sukním. Mám doma, už nikdy nic, mám všechno doma.

Zde je evokován erotismus rodinného života; manželství, které implikuje zvyk a zvyk často oslabuje intenzitu. Avšak ten samý zvyk, který je Rudim přivoláván jako záchrana, „má naopak schopnost prohloubit to, co netrpělivost nezná“.²⁵⁵ Samozřejmě takovéto chování není uzavřenou společností „libertinů“ žádané a rozehrává se tedy hra o „převrácení“ Rudiho (přestože už je sám ve své podstatě zavržen) v principiálním smyslu veškerého erotického fungování, jehož smyslem je destrukce struktury uzavřené bytosti.²⁵⁶ A tak velmi brzy sledujeme přechod od erotismu „rodinného krbu“ k (pseudo)rituální orgii, která plně propuká ve chvíli, když se v tomto „hraničním pásmu“ octne malý lord Fauntleroy:

Nedávno přišla a vyprávěla mi všechny podrobnosti své i bratrovy lásky. Zaujat tímto neobvyklým chemickým vzorcem vztahů, požádal jsem ji, aby mne seznámila s Lolou. Bylo to v pravý okamžik, neboť Rudi v té době začal milovat oba sourozence vřelou nedělitelnou láskou. Laskal jejich nahá těla a s úsměvem majitele hračkářského krámu je seskupoval tak, aby tvořili hermafrodita. Oba sourozenci Rudimu někdy zavázali oči a dávali mu hádat: Vagina? Zadníčka?

Orgie je znakem naprostého převrácení²⁵⁷ a zde se teprve začíná vyjevovat podstata všech erotických obscénních motivů, které jsou ve své podstatě touhou vrátit se do dětského času nevinnosti (v textu notně asociovaného),²⁵⁸ do stavu nevědomí hříchu, protože všichni zúčastnění tuší, že „ve hříchu nakonec všechno mizí: po slasti následuje pocit katastrofy nebo deziluze.“²⁵⁹

²⁵⁵ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 137.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 25.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 138.

²⁵⁸ Zde připomeňme, že Hynek v *Ikarských hrách* bojuje proti absenci a prázdnotě kreací nového světa pojmenovaného Harpjáta.

²⁵⁹ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 158.

Navrhla mi, abychom si vyměnili úlohy. Po krátkém zdráhání jsem zažil jeden z nejhezčích pocitů, o které nás výchova tak záhy připravuje: posral jsem se dokonale do gumových kalhot. Myla mne něžně a hubovala sprostě. Můj napudrovaný úd vypadal velice komicky.

Regrese, multiplikace pohlavních orgánů, hypertrofizace sexuality, kupení společenských tabu (incest, pedofilie, sado-masochismus, skatologie, náboženská blasfemie atd.) a jejich překračování, kdy „brzy už nestačila absolutní publikace citů a událostí“, vykazuje znaky čistě profánní transgrese neboli znesvěcování, které „i když podléhalo pokušení rituálního postupu, v sobě neslo toto otevření se možností bez omezení, znamenající jednou bohatost bezmezného, jindy jeho ubohost: rychlé vyčerpání a následnou smrt.“²⁶⁰ Tato ubohost se odkrývá v ironii slov malého lorda, který je neustále připravený se smát:

V životě jsem se víc nezasmál, jako když jsem pozoroval kopulující těla, mix-doubly, pachtící se za rekordní slasti. Z celé soulože je důstojný jedině orgasmus. (...)
(...)

Žel dlouho jsem neužíval výhod nové způsobilosti. Náš pětiúhelník, tato milostná konstelace, končila pomalu svou kosmickou existenci. Úsměvy přestaly být milostnými úsměvy, zůstala jen bílá hmota vonící zubní pastou. Slova, která dříve zažehovala knoty lamp, padala nyní hluše z oken jako květináče svržené průvanem. A bylo-li kdysi pohlazení milostným dopisem, psaným prsty do pleti ženy, zanechával teď každý dotyk lepkavou slimáčí stopu.

Hynek zde popisuje mezní situaci, rozklad a umírání: „Umírání a vystupování z hranic je jedno a totéž. Avšak tím, že vystupujeme z hranic nebo umíráme, se snažíme uniknout děsu, který vyvolává smrt a který může vyvolat i vize kontinuity.“²⁶¹ V tomto kontextu stojí za zmínku i sadovský motiv řádu - pravidel „hry“ -, který je zde porušen například tím, že si Rudi a Jessica nenavlečou kalhoty (což je součást rituálu); hranice jsou překročeny a systém se počíná rozkládat. Ovšem, jak bylo řečeno, vypjatý erotismus je boj proti smrti, a po maniakálním běsnění následuje obraz katarze, který je zároveň touhou po zachování života, tedy transgresí hranice vědomí smrti (kde puká jakákoliv mystifikační maska):

Rudi a Jessika vzali klystýry, aniž by se byli převlékli do gumových kalhot. Klaus zapálil koberce a pověsil je z oken. Zatelefonovali jsme na hasičskou stanici.

A za čtvrt hodiny jsme mohli vystaviti těla proudům očistné vody, kloktati ji jako hypermangan!

²⁶⁰ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 156.

²⁶¹ Tamtéž, s. 172-173.

Závěrečná báseň cyklu *Versus cancellati* je symbolickým epilogem travestií básníka Hynka. „Vrhne-li Cedric Errol lord Fauntleroy do noční temnoty hroznou hamletovskou otázku: ‚koho to mrdám?’ – začíná se před námi těžce a majestátně řídit strop společenské morálky v celém svém literárním provedení. Zde v této závěrečné pasáži *Deníku*, nejde už o provokaci, nebo alespoň nejde jen o ni.“²⁶²

V krátkých okamžicích orgasmu hledal rozřešení záhady života a světa. Žel, byly to jen bleskem osvětlené cesty, bylo nemožno obléci se a vydati se za pravdou. A v temnotě, v níž zářily pouze nafosforeskované bradavky ženy, toužil Cedric po permanentním orgasmu. Kdo najde způsob, jak prodloužit tyto okamžiky, vynalezne štěstí pro lidstvo.

Zde, po všech excesech, promlouvá básník, který se pro současníky i následující generace stává legendou pro svou lačnost po metaforickém orgasmu. Vyvrcholení, které ve své plnosti odhaluje hloubku smrti; Hynek se zde stává básníkem tragického patosu, který musí být posléze bezpodmínečně odhozen, avšak alespoň na chvíli připustíme, že v tomto krátkém okamžiku prohlíží cestu ven *za pravdou* – že již nezůstává *na této straně*, že vykonává krok k překročení s touhou dostat se *za*, že má odvahu čelit tomu nepochopitelnému, co začíná za smrtí.²⁶³ Takto zaznívají mocně slova malého lorda: „Zemřeme pak buď nejkrásnější smrtí, nebo začneme teprve žít.“²⁶⁴ V závěru tohoto večírku se nelze zasmát hlasitým osvobodivým smíchem, ale spíše s rozpaky nechat pocukat koutek po lordově cynicko-komickém výlevu:

A ty, mladý nevzhledný sprostáku, mne chceš takto osočovat? Ty, který se ve dvaceti letech pochlubíš přátelům, že sis krásně zamrdal, ve čtyřiceti pochválíš ženu, že ses krásně nažral a v šedesáti poděkuješ doktorům, že ses krásně vysral?

Ovšem ale právě tady v lakonickém vyznání je obsažen universalismus Hynkova *Deníku malého lorda*, zde je představen jeho svérázný (jistě ne překvapivý) postoj k životu. Tyto závěrečné pasáže jsou obrazem Hynkova deziluzivního marného pocitu světa, únavy umírajícího těla a mysli, ale vášnivého bojujícího ducha. Hynek *dramatizací* vlastní existence²⁶⁵ dochází k určité vnitřní zkušenosti, která je stejně otřesná jako krásná, a která je v estetizovaném světě *Deníku* nevyslovitelná. Jak jinak si vysvětlit závěrečné verše?

²⁶² EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 73-74.

²⁶³ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 173-174.

²⁶⁴ HYNEK, Karel: S vyloučením veřejnosti, s. 321.

²⁶⁵ BATAILLE, Georges: Vnitřní zkušenost. Metoda meditace, s. 23.

Bojím se dále mluvit, protože vy byste se báli naslouchati.

Transgrese: Zkušenost umírajícího těla

V transgresivních obrazech *Deníku malého lorda* konstatujeme podobnost s prozaizovanou „legendou“ *Obrácení Raymunda Lulla* (1919) Jiřího Karáska ze Lvovic. Karásek je považován za jednoho z čelních představitelů české dekadence; a na počátku 50. let 20. století se elementární prvky dekadence objevují v tvorbě autorů jako Karel Hynek nebo Jana Krejcarová.²⁶⁶ Stejně jako u Krejcarové jde Hynkův dekadentní postoj „ruku v ruce s touhou zaujmout totálně poetický postoj, který odmítá poezii jako jen nahodilé setkání. Děsivost reality se ukazuje zároveň jako nezbytnost, naléhavost dokonalého (artismu – umělecky dokonalé amorality).“²⁶⁷ Marie Langerová dále mluví o tom, jak dekadentní obsah (pokleslost, zkaženost i požitek a radost) víceméně organicky „zapadá – jako tabuizovaná scéna ‚osamělého šílenství a touhy‘ do skurilních schémat kulturního prostředí padesátých let.“²⁶⁸

Na první pohled poměrně bizarní představu vyvolává setkávání mladého (a nemocného) Karla Hynka s dožívajícím Jiřím Karáskem ze Lvovic; na druhý pohled se jejich sblížení právě v traumatizujícím období konce 40. a začátku 50. let zdá velmi logické a téměř nevyhnutelné.²⁶⁹ Pro Hynka toto setkání s dekadentem-konvertitou „huysmanského“ typu muselo být jistě iniciační. Všimněme si naplňování ontologie dekadentního subjektu v *Deníku malého lorda*, která se projevuje „radikální gestací rušící jakýkoli kompromis mezi svobodou individua a společenskou normou, ať už je náboženské, politické, či pouze zvykové, tradiční a historické povahy.“²⁷⁰ Daniel Vojtěch ve své studii považuje za extrémní způsob dekadentního sebehlednutí kromě jiných (anarchismus, sexuální výlučnost, nemoc atd.) i tematické oblasti objevované na cestách (sebe)odloučení – právě tento způsob reflexe je nejsilnějším pojítkem mezi Karáskovým *Obrácením Raymunda Lulla* a Hynkovým *Deníkem*. Karáskovo dílo na počátku 20. století ztrácí mnoho z dekadentní naléhavosti a provokativnosti; avšak i v prózách následujících dekád tíhnoucích k neoromantismu jsou velmi zřetelná právě dekadentní východiska.

Karáskova krátká próza *Obrácení Raymunda Lulla* je jednou z jeho legend „naruby“, tentokrát o španělském mystikovi přelomu 13. a 14. století Ramónu Llullovi. Martin C. Putna charakterizuje tyto

²⁶⁶ Viz Langerová, Marie: Vyvlastněná intimita. In: *Symbyly obludností*, s. 273-275.

²⁶⁷ LANGEROVÁ, Marie: Vyvlastněná intimita. In: *Symbyly obludností*, s. 275.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 275.

²⁶⁹ O tomto přátelství se zmiňuje Václav Výtvar v rozhovoru s Jiřím Němcem. In: *Literární noviny* 3, 1992, č. 34, s. 9.

²⁷⁰ VOJTĚCH, Daniel: Na radikálním křídle moderny. In: *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, s. 32.

legendy slovy: „Svatí jsou u něho svatými ne díky své askezi, ale jí NAVZDORY: Karásek usiluje prohlédnout KAŽDOU askezi co nepravdivou, co skrytou a popřenou erotickou touhu – a v horším případě co mus a přetvářku.“²⁷¹ Samozřejmě je jejich ráz ovlivněn konverzí samotného Karáska, ve které lze částečně spatřovat paralelu k obrácení Huysmansovu²⁷² a zároveň „konfliktem dobrovolně nedobrovolné askeze a tělesné touhy“²⁷³ vycházející z jeho sexuální orientace, a kterou ve zmíněném díle překonává - odvržením tělesné lásky pro lásku vyšší.²⁷⁴

Krásného světáka Raymunda Lulla okouzlovala Ambrosie del Castello.

Neočarovala ho pouze svou krásou – bylo tolik krásných žen, jež ho nechávaly lhostejným -,vábila jej něčím, čeho nedovedl vysloviti, co však přidružovalo se k její kráse jako stín ke světlu.

(...)

Její zraky utkvávaly s touhou na postavách krásných mužův. Ale když šlehla náhle vroucí, šířavá žádost z očí některého sličného jinocha po jejím těle, schvěla se plna bázně, a duše její jako by se rozplakala nad svou marnou krásou, nad svou neužitečnou touhou jako nad pokladem zlata.

Fatálnost setkání je předestřena hned v prvních větách. Oba touží po těle; jednoho z nich láká jeho smrtelnost (aniž si je toho vědom) a druhého jeho vitalita. Transgrese zde nastává v momentu, kdy v symbolistně estetizovaném prostředí (kombinace bílé barvy, zlata a purpuru)²⁷⁵ dochází k souloži. Následuje destrukce obou postav; v jednu chvíli Raymunda Lulla „přepadá děs“, je mu „příšerno“ a uvědomuje si, že je na „místě, kde se umírá“, aby vzápětí pocítil, že se „vrací vášeň v jeho smysly“, podobně si počíná Ambrosie del Castello, které je Lullus oddán, v jejímž „odumřelém těle se vzbudil život“.

Zdálo se, jako by omdlela Ambrosie del Castello v dychtivých pažích svého milence, jako by se stala mrtvolou v náručí tohoto eféba půvabně zvrhlého, rozkošnický neřestného.

Vzkřikla strašlivou bolestí, když se dotekl Raymund Lullus jejího těla – ale pak klesla němě jako podlomený stvol, strpěla bez odporu, že ji Raymund Lullus hnětl svou vilnou rozkoší, svou náruživostí. Stala se neživým nástrojem jeho zhýralosti jako by ji usmrtila síla dechu, síla objetí tohoto jinocha, brutalita jeho polibků.

(...)

²⁷¹ PUTNA, Martin. C.: Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918, s. 665.

²⁷² Více v Putnově komentáři k Huysmansově konverzi a dílu in: Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918, s. 597-606.

²⁷³ PUTNA, Martin. C.: Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918, s. 666.

²⁷⁴ Tamtéž: s. 668.

²⁷⁵ Signifikantní je děs, který v Raymundu Lullovi vyvolává „záplava“ bílých květů – bílá tedy v tomto případě funguje jako symbolická barva smrti.

Raymund Lullus vstal z lože a rozhrnul záclony prudkého, temného purpuru.

Jeho zraky utkvěly na bledé nahosti milenčině.

Ale v témž okamžiku Raymund Lullus vzkřikl zděšen.

Znal nyní neproniknutelné tajemství Ambrosie del Castello...

Postava Karáskovy prózy poznává tajemství smrti skrze umírající tělo. Jenom stručně načrtneme osud Raymunda Lulla po tomto transgresivním zážitku – deprimovaný prchá co nejdále od myšlenky na ni, se kterou byl spjat jako „mrtvý s rubášem, do něhož je zašit“, až do chvíle, kdy nastává konverze právě skrze její obraz a vydá se mučednickou asketickou cestou evangelizace. Závěrečná pasáž knihy akcentuje vítězství duchovní lásky. Putna o ní mluví jako o platónsky sublimované homoerotice a konfrontuje toto téma se vzpomínkou na báseň *Hnus ženy* ze sbírky *Sexus necans*.²⁷⁶ Dekadentní obrazy rozkladu těla se také objevují v básních Karla Hynka:

Při druhé láhvi přestávám víno polykat

Nechávám je v ústech aby se vstřebalo

Je dobře mít dva tři vadné zuby

V nichž by se usadil vinný kámen

Alkohol pochoduje k mozku

Zběsilá infanterie

Vosy už číhají u mých pórů

Nefritikové z celého hrabství přicházejí inhalovat můj dech

Majitelé kočovných voliér dávají ke mně do učení papoušky

Poddaní křtí novorozeňata mou močí

Mé vousy se zelenají jako vinice

Hynek jakoby zde využíval celý arsenál dekadence, kde „za dekadentní jsou považovány: abnormálnost (šílenství, genialita), vyzývavost, extravagance, ošklivost, chorobnost (degenerace), perverze, úchylka, pasivita, slabost, umělost, narcismus...“²⁷⁷ a estetickým působením je opravdu blízko Karáskova popisu Lullova pohledu na tělo milenky:

²⁷⁶ PUTNA, Martin. C.: Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918, s. 668.

²⁷⁷ VOJTĚCH, Daniel: Na radikálním křídle moderny. In: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, s. 21.

Díval se na omdlelou Ambrosii del Castello, jak ležela v poduškách se zuby, zaťatými bolestí, s pěnou v koutcích úst. Díval se na roztržené její roucho, v němž se jevila chorobná tělesnost v rozkladu. Zdálo se mu nyní, že z jejího těla jej ovívá smrtící zápach hniloby...

Zde Karásek v obdobné uzavřené dekadentní scenerii volí motiv bytostné hrůzy z beztvorosti, který například v povídce *Maska červené smrti* zobrazil Edgar Allan Poe:

Teprve pak se dav hodovníků pozvedl ke zběsilé odvaze zoufalců a hnal se do černé komnaty. Když se však chopili zakuklence, jehož vysoká postava stála zpříma a nehybně ve stínu ebenových hodin, ustrnuli všichni nevýslovnou hrůzou – pohřební rubáš a mrtvolná maska, na něž se tak zuřivě vrhli, neskryvala v sobě žádný hmatatelný tvar.

Karásek i Poe se stejně jako Hynek svým způsobem dotýkají fenoménu beztvorosti (každý v rozvinutí jeho jiného specifického aspektu),²⁷⁸ u všech je akcentován pohled „subjektu tváří v tvář nesrozumitelným formám“²⁷⁹ – zde jsou formující i deformující procesy beztvorosti operující v textu nejmarkantnější –, který vytváří prostor průniku afektivní a smyslové síly do textu:²⁸⁰

Hodinu před půlnocí uniformovaná masa obličejů, gest a úborů začala breptat intimní rodinná jména, obnažovat mateřská znamení a tiše bědovat tváří v tvář živým zrcadlům.

V předchozích částech byly již zmiňovány smrt a rozklad (který lze vnímat jako transgresi formy)²⁸¹ ve spojení se sexualitou a transgresivním erotismem v *Deníku malého lorda*. Přestože samotný motiv smrti (s důrazem kladeným na proces umírání)²⁸² je přítomný v Hynkově tvorbě poměrně záhy, *Deník* je unikátní zejména v tom, že tato literární mystifikace se objevuje téměř na sklonku jeho života a je to poezie, „jejíž úděsnost je tím hlubší, čím více hrůzy z vědomí neodvolatelnosti konce, který se přibližuje, za ní tušíme.“²⁸³ V básních se v jeho touze po „permanentním orgasmu“ střetávají nové kombinace citů a představ s „motivem smrti v jakémisi erotickém deliriu, v němž rostoucí únava stravuje zbytky sil, jež jsou jistě s to vrhnout matný lesk na

²⁷⁸ Více k tématu: Jirsa, Tomáš: Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře. Jirsa ve své knize vychází ze tří hypotéz beztvorosti: beztvorost jako latence tvaru; beztvorost, která je plozením formy a beztvorost, která je možností subjektu a současně prostorem intermedialního průniku afektivní a smyslové síly do textu.

²⁷⁹ JIRSA, Tomáš: Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře, s. 29.

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ Více in: Jirsa, Tomáš: Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře, s. 16-21.

²⁸² Např. báseň *Trhám broukovi nožičky*.

²⁸³ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 51.

trosky imaginace, kdysi tak prudké a dobyvatelské.²⁸⁴ Malý lord ve svých obscénních dobrodružstvích ve své podstatě touží po tom samém jako Ambrosie del Castello - uniknout smrti, ještě naposledy se zmocnit těla; vlastnit objekt touhy, aniž bychom sami umírali.²⁸⁵ V tomto světle teprve vyniká Hynkův pověstný „modus vivendi“ zkoncentrovaný do obrazu flámování a erotické hravosti. Na stránkách *Deníku* ale nedochází ke katarzi nebo k radikální proměně postavy jako v Karáskově próze; vlastně to není ani zcela možné, protože Hynkův Lord, který je na rozdíl od Karáskova Raymunda Lulla zřetelným vypravěčem a inscenátorem příběhu, je postava veskrze ironická a metaliterární. Avšak díky analytickému způsobu vidění světa je Hynek schopen sledovat onen rozklad (práci beztvorosti uvnitř tvaru)²⁸⁶ očima Raymunda Lulla, tedy nahlédnout sám sebe jako rozkládající se objekt. Proto jsou verše *Deníku* nejen cynické ale i vědoucí:

Pánové, škoda, že nemůžeme dodatečně omrdat svoje dětské lásky. Snažil jsem se o to, ale namáhá to příliš paměť a fantazii. Obličej ženy stárne rychleji než její srdce, a což teprve tělo!

V tomto tkví zvrát Hynkovy poetiky; v poznání veskrze existenciálním, které nutně promění tempo a intenzitu *Posledních básní*. Otevřeme tedy tuto poslední kapitolu Hynkovy tvorby slovy obrazu Ambrosie del Castello zjevujícím se Raymundu Lullovi:

Byla jsem k r á s a, jež vám ukázala svůj rub. Založil jste lásku na něčem, čeho nebylo. Ve snu jste si vytvořil obraz toho, čeho jste nemohl ve skutečnosti nikdy nalézt...

²⁸⁴ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 51.

²⁸⁵ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 174.

²⁸⁶ JIRSA, Tomáš: Tvář v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře, s. 22.

„Avšak skutečně miluji jedině tu o které mám denní sny / Co tím chce lord říct?“²⁸⁷ : *Mé domy – Mé hrady a Poslední básně* (1951-1952)

Odkud čekáš spásu? – Z lůna ženy
(*Znamení zvěrokruhu*, Panna, 1951)

V Hynkových sebraných spisech je do souboru *Poslední básně* zařazeno pouhých pět básní. Tato poměrně malá plocha jeho díla však přesvědčivě naznačuje směr, kterým se básník vydává a přiléhavě ho charakterizují slova Gustava Reného Hockeho, týkající se mnohých manýristů (kam bychom mohli Hynka směle řadit): „Jen ten, kdo nosí trvale ‚masku‘ a miluje ji, musí vědět, jaká je to naprosto nesexuální rozkoš konečně ‚masku‘ odložit a být jednou zase přirozený.“²⁸⁸ Odkrývá svůj vnitřní svět, aby vydal svědectví. Zde již neplatí Effenbergerova slova, že Hynek: „střídá masky, neschopen jako věčně neklidná střelka ustálit se, zaujmout stanovisko, být srozumitelný.“²⁸⁹ Naopak naprosto vyrovnává poměr mezi civilním a necivilním, mezi životem a uměním.²⁹⁰ Toho jsou příkladem i tři básně z předcházejícího cyklu *Mé domy – Mé hrady*, které popisují Hynkův obývaný svět (vnitřní i vnější) počátku padesátých let – „v těchto hradech jeho imaginace, v nichž se jindy scházela k jakémusi rozumnému bohémství inklinující mládež, aby se tu oddávala dobovým intelektuálním féeriím, při nichž obvykle nedostatek představivosti kompenzován přebytkem alkoholu, konal [Hynek] své lyrické seance (...) Touha po smyslovém opojení, kterou kdysi Rimbaud povýšil na princip básnické aktivity, měla mu být útekem do skutečnosti, útekem z pasivních stavů ducha do aktivnějších, měla vést k intenzivnějšímu vnímání reality.“²⁹¹

Sochařský ateliér na Kampě. Už chodba starého domu, obydleného prostitutkami, lemovaná bednami na uhlí, na kterých se suší hadry, a červotočivými neckami, v nichž matky myjí každý pátek řvoucí děti, když před tím jdou nabírat vodu do Čertovky a vystavují tak lenivé boky jarnímu slunci a pohledům pasantů na Karlově mostě, je důstojným prologem k místnosti za dvojitými dveřmi (...)

Lakonický popis prostorů je vždy formálně totožný – pojmenování místa a poté temporální (evokující rytmus chůze) procházka v něm. V těchto krátkých prozaizovaných básních je velmi zajímavé sledovat Hynkův vypravěčský postup. Texty vyvolávají dojem, že je průchod prostorem zachycen „okem kamery“ – metodou, kterou rozvinul francouzský nový román; avšak stále více

²⁸⁷ HYNEK, Karel: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 305.

²⁸⁸ HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře, s. 262.

²⁸⁹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 20.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 21.

²⁹¹ Tamtéž, s. 21-22.

vnímáme, že je perspektiva proměňována přítomností autorského subjektu (kladením důrazu na určité předměty, smyslovými akcenty a úhly pohledu), který nás vede a jako dítě se chlubí svým fetišistickým arsenálem kuriozit. Na závěr se odhaluje v první osobě plurálu: „(...) Klouzáme na podzim na kaštanech a padáme sladce jako Jánošiči.“²⁹² Jedná se o příbytek-útočiště, který „bývá zaplněn nábytkem i předměty ,s minulostí‘.“²⁹³

Starý vyřazený vlečný motorový člun v zálivu na Libeňském ostrově. Říční havěť, hnijící holínky, rybářské sítě, akustika, jako byste s někým telefonovala, jedna zachovalá kajuta, jejíž okno jsem decentně zastřel námořnickým tričkem a do které jsem snesl všechny své poklady: rezavou kotvu, řinčivý naviják, láhev vytaženou z vody a podprsenku mladé utonulé dívky, kterou jsem koupil od převozníka, který mi ve člunu občas poklízí, tj. vypustí starou a napustí novou vodu.

Civilní tón blížící se fotografickému popisu²⁹⁴ je typický pro Hynkovo nezúčastněné zachycování dobových syrových faktů z okna libeňského houseboatu – nautismus počátku padesátých let. Popisuje pohled z okna vnucující člověku detailní způsob čtení „venkovního“ světa, který může vést k shrnujícím a moralizujícím soudům, avšak současně v pozorovateli posilovat pocit odcizení. „Vždycky se jedná o text rámovaný (oknem), a proto má charakter obrazu – živého obrazu.“²⁹⁵

V Hynkových *Posledních básních* ještě markantnější pohyb směrem dovnitř, který dominuje tomuto období jeho tvorby. Je zde citelná touha se uzavřít v klidném (až mrtvolně klidném) prostoru i se svou minulostí v podobě předmětů plných nostalgie a vlastních citací. Z tohoto hlediska je důležitý motiv zakrývání (a potenciálního odkrývání) okna, které básníka izoluje od vnějšího světa. Zároveň však v možnosti poodhrnutí závěsů zůstává možnost ho sledovat nebo do něj opět vstoupit. Na příbuznost tichého pozorování doby z ústraní atletických šaten Janem Hančem upozorňuje ve svém článku Petr Král.²⁹⁶

²⁹² HYNEK, Karel: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 153

²⁹³ HODROVÁ, Daniela: Citlivé město (eseje z mytopoetiky), s. 272.

²⁹⁴ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 22.

²⁹⁵ HODROVÁ, Daniela: Citlivé město (eseje z mytopoetiky), s. 282.

²⁹⁶ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 21.

*Ničeho jsme se nedopátrali
postávali jsme na spodním nábřeží
a civěli na odjezd parníku
jako bychom měli v hlavě*

*co je kouří parníku do leknínu?
stokrát nic umožilo osla*

*sami s padesáti stoly
pili jsme sodovku
v zahradní restauraci
každých pět minut projela elektrika*

Hanč i Hynek vydávají neokázalé svědectví, které je svou nepolitickostí o to kontrastnější k všudypřítomnému dobovému étosu. Josef Vojvodík za rozhodující moment autenticity, jak je nazírána na přelomu čtyřicátých a padesátých let, považuje ideologicko-kritickou a kulturně-kritickou konfliktnost, vylučující „harmonizační estetismus“ ve prospěch „aktivizování duševních sil“ a vědomí; jde o to „navodit stav maximálně jasného, lucidního, dá-li se tak říci, vědomí, které by umožnilo imperativně postihnout ‚falešné mýty‘ socrealistické a reálněsocialistické každodennosti.“²⁹⁷ Autenticita svědectví se tak zdá být základním požadavkem neoficiální poúnorové poezie, a tu nejlépe naplňuje forma deníkových záznamů – Kolářovy „deníky“ (*Dny v roce, Roky ve dnech, Očitý svědek, Prométheova játra*) a Hančovy *Sešity*.²⁹⁸ I přes rozdílnost poetik zmíněných autorů, vzešlých ze Skupiny 42, a Karla Hynka, se u všech projevuje deiktické gesto, *odkazující se ke skutečnosti*²⁹⁹ a směřování k totální výpovědi bytí v jeho autenticitě. U Hynka je toto gesto subtilnější, odlišně motivované, ale znatelně proměňující básníkův diskurz; poezie nabývá diarického charakteru i díky užitým prostředkům jako datace nebo reálná situovanost popisovaných událostí. Effenberger výstižně pojmenoval proměnu Hynkovy poetiky slovy, že „drama pokračuje tentokrát v zákulisí, roste do hloubky i do šířky, stravuje celého básníka. Drama přerostlo rámec jeviště, divadla a spojuje se nyní s celým životem, v němž samozřejmě otevřenost není zaměnitelná s patetickým exhibicionismem

²⁹⁷ VOJVODÍK, Josef: „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu právě jako realismus“. In: *Symboly obludností*, s. 161.

²⁹⁸ Tamtéž: s. 162.

²⁹⁹ VOJVODÍK, Josef: *Experimenty se skutečností*. In: *Dějiny „nové“ moderny. 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935-1947*, s. 320.

někdejších citových vzrušení. Verše už netančí grotesku, je to proud otevřeného myšlení, myšlenky, které plynou, kupí, bortí se a opět uvolňují jako ledové kry, z nichž se uvolňuje řeka.“³⁰⁰

Jsi napůl moje dítě a napůl mojí matkou

Když souložíme tak se dobývám do břicha z kterého jsi mne kdysi porodila

Zaznamenávám si výkřiky při orgasmu a myšlenky při orgasmu

Chtěl bych v tobě zůstat celou věčnost

Chtěl bych v tobě zemřít

Ale musím ven proto vždycky pláču

Oči mi září jako slavným mořeplavcům

Co všechno jsem spatřil

V prvních okamžicích je to pouze vagina krásně vytopená a útulná

Obytná jednotka

Potom je možno nasednout na loď vznést se vzducholodí odejít daleko

Celé tvoje tělo je plastickým znázorněním krajin které mímám

Křičím-li příliš dáváš mi do úst roubíky řader

Přibívám tě svými polibky na lože jako přibíjeli Krista na kříž

Jako se před Hynkem rozevívá „centrální vagina“, z níž je vypuzován,³⁰¹ v *Posledních básních* se před námi otevírá radikální propast jeho poetiky rozpoznatelná však již v cyklu *Mé domy – Mé hrady*. Je to hlubina smutku a melancholie, do které se básník propadá post coitum horečnatých nocí vybičované imaginace *Deníku*. Kvantifikace nyní slouží k prohlubování, maska je nahrazena nahotou a touha těla, jež nemůže být nikdy plně ukojena, se mění v touhu metafyzickou. Příležitým příkladem je gradace popisu těla; na počátku redukováného pouze na vaginu - „obytnou jednotku“, které je však vzápětí transcendováno a zaplňuje celý prostor pozemský i nebeský. „Za jeho erotem tušíme hlubinu, která je netělesná: duše propadající se chvílemi rozkoše do bezčasí.“³⁰² Jestliže doposud jsme se setkávali s „perfidní hrou na literaturu“,³⁰³ nyní v legendární básni *Nuže tedy naše láska* sledujeme, jak literatura zachvacuje Hynkovu realitu; básníkův svět se zcela transponuje do textu. Touží po bezpečí, „vrátit se do dítěte“, stejně jako touží nejistě balancovat nad hranicí poznatelného; a ve chvíli, kdy básník píše: *Chtěl bych v tobě zemřít*, není to pouze vrcholně milostné,

³⁰⁰ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 62.

³⁰¹ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 1999, č. 13, s. 6.

³⁰² Tamtéž, s. 6.

³⁰³ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 15.

ale též existenciální vyznání; je to Láska, která ho vraždí!,³⁰⁴ za kterou je ukřižován. V těchto básních se Hynek vyznává z poznání univerzalizmu lásky – jejímž lícem a rubem je život a smrt.

Často si představuji jak vypadá vagina když žena kráčí po chodníku do práce

Když si matka sedá na bobek k malému děcku

Když se žena shýbá aby zvedla rukavičku

Studovati vaginu ve všech polohách

Malou živoucí bytost pro kterou je žena ženou

Bytost kterou voláme něžně i sprostě

Bytost pro kterou máme tisíce jmen avšak ani jedinou nadávku

Důvodem, proč autor věnuje takovou pozornost pohlaví, není už zájem o bachtinovské groteskní tělo, kde se pohlavní orgány oddělují, aby mohly být taktéž minuciózně zkoumány, ale právě ona transgresivní poloha erotismu. Hynek přitakává i svému tělu, když dává prostor živočišným instinktům, které koncentrují touhu směrem k intimním partiím. Vagina se osamostatňuje, aby překonala iluzorní nereálný obraz ženy předchozích sbírek. „Prvotní obraz žádoucí ženy by byl fádni – nevzbuzoval by touhu – kdyby zároveň neohlašoval či neodhaloval skrytý zvířecí rys, který je dráždivější.“³⁰⁵ Právě v této brutální realističnosti Hynek nachází pravdivou básnickou polohu, zřikaje se dosavadní extravagantní umělosti nebo idealismu. Hymnický charakter básně je užit zcela přílehavě. Básník skrze ženu oslavuje i svou iniciaci, vyhrnuje sukni a odkrývá, co má být skryto a překračuje tím hranici samoučelné obscenity; nachází symbol: „To potřeboval. Ne vybit se, jak se říká pohlavně: najít symbol!“³⁰⁶

Vagina se stává nejvýstižnějším symbolem *Posledních básní*; vagina, ve které se chce uzavřít, je mu zároveň domem-hnízdem. Tato přirozená touha po uzavřenosti je zcela odlišná od motivu uzavřenosti v umělém prostředí *Deníku malého lorda*, kde kopíroval sadovskou zálibu v izolaci, která je u Sada i Hynka ovšem také i jistou existenční kvalitou, bytostnou rozkoší.³⁰⁷ Gaston Bachelard v *Poetice prostoru* v části věnující se obrazu hnízda a ulity jako útočišti vyzdvihuje právě motiv návratu: „Tento znak *návratu* poznamenává nekonečná snění, neboť lidské návraty se odehrávají ve velkém rytmu lidského života, v rytmu, který přesahuje roky a pomocí snu bojuje proti veškeré nepřítomnosti.“³⁰⁸ Regrese, spojená s motivem vaginy, je typickým procesem prostupujícím Hynkovu

³⁰⁴ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 1999, č. 13, s. 7.

³⁰⁵ BATAILLE, Georges: Erotismus, s. 177.

³⁰⁶ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 1999, č. 13, s. 6

³⁰⁷ BARTHES, Roland: Sade, Fourier, Loyola, s. 20.

³⁰⁸ BACHELARD, Gaston: Poetika prostoru, s. 112.

závěrečnou básnickou tvorbu a tento fakt lze vnímat v souvislosti s životní fází, ve které se autor nachází.

Specifické místo v tematické řadě patří básni s incipitem *Tak tedy to bylo naposled:*

Poslední půvaby dnes večer

Zítra bude nejtrapnější jitro

Trapné probuzení

Hrozný nudný den

Miláčku

Kolik žen ještě na tebe čeká

Žen pro které ráno neznamena konec světa

Lyrický subjekt starší ženy představuje určitý pandán k archetypální „incestní matce“ z *Deníku malého lorda*: „Paní Burnettová leží nahá pod vánočním stromkem/ Tiše našlapuji očima/ Klitoris voní jako zapálený františek.“³⁰⁹ Podstatnou souvislost mezi *Deníkem malého lorda* a *Posledními básněmi* vystihuje Vratislav Effenberger slovy: „Jsou to básnické záznamy, které je možno rozeznat pod orgiemi metafor *Malého lorda* jako ponorný proud, jako komentář k dílu, v němž se hlásí naléhavost vědomí blížícího se konce tohoto fantastického sabathu.“³¹⁰ Monologem bilancující ženy Hynek ve své podstatě navazuje na inscenovanost *Deníku* (zřetelné například v básni *Malý lord ztratí podruhé panictví*); perspektiva se však proměňuje a představuje tak kritický autoreferenční pohled na básnickou stylizaci do typu malého lorda, což znamená i jistou reflexi a přenos melancholického ladění:

Psala jsem si deník

Mám roztríděné dopisy

Snad se najde časem nějaký student kterému bych diktovala svoje paměti

(...)

Ó životě bylo to dobré

Prositi smrt o malé strpení to nemá smyslu

A za mými okny plynou pomalu dny a tak rychle se mihají noci

Archivace, dokumentace, zachování svědectví je signifikantní nejen pro tuto dobu a pro něj samotného; Hynek ví, že je nutné zachovat své milostné paměti, protože právě na tomto pozadí

³⁰⁹ HYNEK, Karel: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 289.

³¹⁰ EFFENBERGER, Vratislav: Realita a poesie, s. 303.

nejlépe vynikne křivka jeho životní existence. Poezie a život jsou v Hynkově případě spojitě nádoby ve smyslu Exnerova tvrzení, že „bez výpovědi není skutečná poezie, jako bez imaginace není skutečná výpověď.“³¹¹

Do tohoto schématu zcela zapadá i následující báseň, ve které se básník nechává „pozřít skutečností na hodně lyrický způsob.“³¹² Text psaný „pravou rukou“ se stal vskutku legendárním pro Havlíčkovu vysvětlení, že Hynek dovedl ad absurdum jeho metaforické dvojsmyslné zvolání „A onanujte se mnou“ ze sbírky s neméně dvojsmyslným názvem *Levou rukou*.³¹³

*M. měla bys mne vidět
ta říje stanovená přesně na čas
ano už vím napíšu báseň o věře
kde jsi ano to je nejdůležitější
revolvery do pouzder
ale ocasy ven
byla příležitost
rakve s klapotem dopadly
hudby marcelo miláčku jen tebe miluji
neboť tě miluji i když nejsem v říji
ale právě ta tichá láska
ta kdy vocas je docela skromný
to je láska*

Bretonova revoluce v umění je nostalgicky položena na oltář té milostné zvolání: „Revolvery do pouzder / ale ocasy ven“.³¹⁴ Hynkova erotická lyrika v těchto básních kulminuje; v téměř hmatatelné přítomnosti milovaného objektu se otevírá trhlina absence, kterou se básník propadá. Marie Langerová ve své studii *Patos intimacy: odcizení a osamění* připomíná v části *oddalování, opakování* cituje heslo *Chybějící* z knihy *Fragmenty milostného diskurzu* Rolanda Barthesa, ve kterém mluví o absenci. „Je řeč o emoci absence, v níž se touha rozdvouje v *pathos* (který znamená touhu po nepřítomné bytosti) a *himéros*, mnohem palčivější touhu po bytosti přítomné. „K tomu, kdo chybí, vedu donekonečna diskurz o jeho nepřítomnosti; vskutku úžasná situace; druhý je nepřítomný jako referent, přítomný jako oslovená osoba. Z tohoto jedinečného rozporu se rodí jistý druh neudržitelné přítomnosti: jsem sevřen mezi dvěma časy – čas reference a

³¹¹ EXNER, Milan: Symbol „Karel Hynek“. In: Tvar 1999, č. 13, s. 6.

³¹² EFFENBERGER, Vratislav: Realita a poesie, s. 302.

³¹³ K anabázi této básně se navrácí zejména básníci UDS – Stanislav Dvorský a Petr Král.

³¹⁴ HÝNEK, Karel: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 185.

čas alokuce – odešel jsi (nad tím naříkám), a přitom jsi stále zde (protože k tobě hovořím).“³¹⁵
Podobným způsobem básník „oholen a smutný se zápisníkem plným kuriozit“ mluví k M. i skrze jiné ženy, ve kterém se naplno rozeznává melancholická tónina Hynkovy poetiky série „téměř hovorových básní, v nichž obrazy i skrytá persifláž ustoupí náhle vzrušenému, ale brutálně bezprostřednímu sdělení.“³¹⁶

*Sobota co Jitka co ty Marcelo přestala hrát hudba to je okamžitý nápad
budu tě v květnu stále ztrácet
mé poznámky co jsem si dělal na ostrově
jak ti to říci o lásce se musí mluvit hodně půvabně
a původně
abys mi uvěřila že je to láska
způsoby jak tě získat jsem vypočítal bylo jich asi pět
jeden pro případ že bych podlehl té kruté Věnceslavě
píšu to trochu s pocitem jako by to měl být dopis na rozloučenou
kde jsi co asi děláš co asi dělá Jarmila tloustne vid'*

Všimněme si, jak tyto básně ovládá kadence mluvené řeči, a vzpomeňme, jak se Hynek v raných básních nechal strhávat hudebními asociacemi, které přetvářel následně v pseudolyrické rýmy. Nyní se autor zbavuje všech osvědčených cizelovaných básnických postupů, opouští rovinu experimentu ve formální i obsahové rovině ve smyslu Effenbergerova výkřiku: „Náš věk je reálnější“,“³¹⁷ vrací se k „zevnímu modelu“, avšak jeho básně si udržují charakter palimpsestu (stejně jako putující a stále vzrušující motivy), díky kterému se tak můžeme znovu a nově navracet k juvenilním veršům: „Ta maska/ Již skrýval jsem po těle hlad/ Praská.“³¹⁸ Zde je vše naprosto transparentní; demaskován je i sám Hynek, který se po celou dobu se zoufalou odvahou snažil „o proměnu života v lásku-poezii v největším možném měřítku za nejnesnadnějších podmínek, žít poezii.“³¹⁹ Poslední verš básně konvenuje s trefným konstatováním Hynkovy skutečnosti Petrem Králem, že „básnickova záliba ve hře se nevyhnula ani hře na pravdu“:³²⁰

³¹⁵ LANGEROVÁ, Marie: „Jsem svědek Egyptské rány“: patos básnického slova. In: Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století, s. 218.

³¹⁶ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 20.

³¹⁷ EFFENBERGER, Vratislav: Realita a poesie, s. 307.

³¹⁸ HYNEK, Karel: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 94.

³¹⁹ EFFENBERGER, Vratislav: S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti, s. 26.

³²⁰ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 20.

*vzdávám se už pomalu je mi zle
plačtivě k čemu to a k čemu počasí
vždyť bylinářku uspávají koťátka
varlata se nadouvají
kdekdo jímá opruzeniny jako včelí plásty
piju desítku a tančím s cikánkou
je to půvab proč ne
ale o tobě se mi zdá o tobě mám denní sny
a ty jsem neměl ani o Jarmile
sbohem uvidíme se ještě někdy myslím že už ne sbohem*

Poslední vybraná báseň datovaná k 20. listopadu 1952, tedy necelé dva měsíce před Hynkovou smrtí, potvrzuje zvláštní místo *Posledních básní*. Jsou epilogem jeho básnického díla; dohrou, do které autor umístil pointy předchozích útvarů. Coda je v hudební terminologii samostatná část skladby, která se hraje pouze jednou v samotném závěru – i tak můžeme číst tuto báseň:

*Hledíte jsou dny modré i dny horší
Ale vy která zůstáváte stále na hranicích orgasmu (stačí vám pohnout prstem abyste se ocitla v rozkoši)
Vy která jste citlivá ke všem zvířatům ke všem projevům mužů které jsou erotiky třeba jen na hony vzdáleny
Opatřujete si štěstí kusem starého doutnáku právě tak snadno jako fotografií vašeho otce z mladých let když se ještě dvořil matce
Lžete jenom proto aby pravdy lépe vynikly jako fakta vkusněji oblečená (nejsou to holá fakta)*

Petr Král poslední citovaný verš interpretuje tak, že Hynek prostřednictvím oslovení adresátky básně stručně vyjadřuje podstatu své poetiky.³²¹ Básník, vzdálen jakéhokoliv moralizování, tímto sdělením vypovídá mnoho i o svých životních postojích. Nerozlišuje pouze černé a bílé a ze své zkušenosti tuší, jak rychle se tyto hodnoty proměňují, avšak pod tím vším je pravda obnažená. Vše ustupuje „otevřenému myšlení a tam, kde končí pathos básně, dvojsmyslnost a předznamenávání, začínají se objevovat skutečné trhliny.“³²² Pukliny v básních, kterými lze pravdivě nahlédnout skutečnost bytí. Hynek svou nahotu vystavuje obecnému sdělení, které se osvobozuje od

³²¹ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 20.

³²² EFFENBERGER, Vratislav: Realita a poesie, s. 305.

časoprostorové danosti. To, že melancholická vzpomínka, kterou v básni evokuje, není jeho, není podstatné – důležité je to, že ji básník správně porozuměl a přijal.

V Osnabrücku dne 8. září napadl sních

Ostnaté dráty vypadaly jako stříbrné řetězy na vánoční stromky

Věžňové kteří nemohli sledovat kalendář slavili svého Mikuláše s prvním sněhem

Ležel jsem tehdy na pryčně a myslil na vás anděli

Vaše poněkud vystouplé lopatky mi vždycky připomínaly zakrnělá křídla

Hynek zjišťuje, „že k povznesení stačí už snívá pozornost k nahotě skutečného těla, přes jeho zdánlivou chudobu.“³²³ V této něžné metafoře nachází svého anděla všedních dní; odhazuje dosavadní brutalitu a pochyby. Záměnnost lopatek a nader, stejně jako úst a vaginy v básni *Nuže tedy naše láska*, odkazuje na rezidua surrealistické metaforiky používané podobným způsobem například v novele Georga Bataille *Příběh oka* (1928). V této poloze se Hynek také blíží postmoderní koncepci *Těla bez orgánů* Gillesse Deleuze a Félix Guatariho, ve kterém vůbec nejde o fragmentarizované nebo roztříštěné tělo, ale o osvobozené naplněné *TbO*, které je spojitostí různých tužeb, sdružení toků a plynutí intenzit.³²⁴ Toto dezorganizované tělo popírá veškerou hierarchizaci, a tedy sebemenší něžnost může být stejně silná jako orgasmus, jenž je pouhou událostí³²⁵ - *TbO* se zřiká funkčního organismu. „*TbO* je touha, po něm a skrze ně člověk touží;“³²⁶ podobně touží básník otevřít svůj pohled do budoucnosti:

Zase za rok zítra za chvíli.

„Hynek nekáže ani naději, ani skepsi; jen předem ví, jak to všechno dopadne, a přitom dál obývá svět svým myšlením a i do budoucnosti nad vším dál mírně žasne. A snad právě proto nám náhle nabízí i cosi jako skutečné vykoupení.“³²⁷ „Skutečným“ vykoupením, jak vyplývá z pohledu na tyto poslední básně, je osvobozující odpoutávání se od organismu těla, básně i času:

Přijdou páni od policie a budou vyšetřovat vaše viny

Viny nás i budoucích.

³²³ KRÁL, Petr: O Hynkovi, Souvislosti 2008, č. 2, s. 21.

³²⁴ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix: Tisíc plošin, s. 184.

³²⁵ Tamtéž, s. 179.

³²⁶ Tamtéž, s. 188.

³²⁷ Tamtéž, s. 21.

**Závěr: Nalézáme
metodiku
kulantního
hodnocení
nízce
ceněného**

*Kde bude stát socha Karla Hynka? - U zubaře
(Znamení zvěrokruhu, Panna, 1951)*

Po předchozí zevrubné formální a motivické interpretaci díla Karla Hynka v této závěrečné části shrneme typické rysy básnickovy poetiky a nastíníme další možnosti úvah nad Hynkovou poezií. V práci jsme sledovali chronologický vývoj básnického jazyka, čemuž odpovídaly do jisté míry tematické celky. Zároveň jsou pro Hynkovo dílo typické opakující se motivy prostupující časové a žánrové celky (čímž se logicky proměňují důrazy). Naznačená „vícesměrnost“ dokladuje vrstevnatost básní a podtrhuje jejich dráždivý charakter – minimálně básník sám je afikován stále stejnými motivy, tématy a mechanismy, které podléhají jeho vlastní, v čase proměnlivé, reflexi:

Napsal bych asi něco podobného jako Inu mládí je mládí

Naštěstí mám teď trochu elánu žiju a opaluji se nikdo neví jak je to těžké žít tímto způsobem

Tato rovina je patrná již v básnickově raném díle, kde jsou verše poznamenány vývojem poezie 19. století končícím symbolistickou modernou, poetistické a surrealistické avantgardy. Hynek však ani na počátku nepřejímá tyto vzory zcela, naopak je distancovaně podrobuje reflexi v jistých momentech hraničící s parodií či persifláží. To je jeden z nejcharakterističtějších rysů jeho poetiky, který se mu dokonce stane jakousi metodou, která vrcholí v souborech textů *Babička po pitvě* a *Deník malého lorda*. V jeho poezii se střetává „vysoké“ s „nizkým“ – například v místech, kdy jsou čistě artificiální básnické útvary záměrně nabourávány lidovými a folklorními reminiscencemi (například v textu *Inu, mládí je mládí*) nebo v básních, kde je odkaz k básnické tradici „shozen“ triviálním banálním rýmem. Nejlépe se tento systém narušení vyjevuje v Hynkových odkazech k poetismu a surrealismu; básně ze souboru *Interpunkce*, obsažené v *Ikarských hrách*, nebo texty psané gramaticko-automatickou metodou jsou zcela evidentní polemikou s avantgardní poezií, avšak primárně jsou to texty metaliterární.

Právě gramaticko-automatická metoda a její kontextualizace je dobrým příkladem pro závěrečné shrnutí specifik Hynkovy poetiky. Jediná teoretická definice metody nacházející se ve sborníku *Židovská jména* zní:

V AUTOMATICKÉM TEXTU LZE NAHRADIT MECHANISM KONVENČNÍCH ASOCIACÍ MECHANISMEM ASOCIACÍCH GRAMATICKÝCH. SLOVO ZAČÍNÁ KONCEM SLOVA PŘEDCHÁZEJÍCÍHO.

Nejde o popření původní metody. Je užitečné oba způsoby kombinovat. Co se týče názvu jednotlivých textů a formy, je tu mnoho možností. Názvy, pokud nejsou důsledně vytvořeny gramatickým půlením a čtvrcením slov, lze vyhledati i jinak. Na příklad z první asociace po přechzení textu. To je zároveň jeden z případů kombinace obou method.

SVĚŘITI SVŮJ OSUD GRAMATICE, PSÁTI TEXT AUTOMATIČTĚJŠÍ, DLOUHÝ PSYCHICKÝ RODOKMEN, KDE KAŽDÉ SLOVO JE SOUČASNĚ SYNEM I MATKOU, VE VTEŘINĚ ZPLOZENO, VE VTEŘINĚ PLODÍ.

Autorka knihy *Totální realismus a trapná poezie* Gertraude Zandová uvádí, že za autora tohoto textu můžeme s největší pravděpodobností označit právě básníka Hynka.³²⁸ Jasné určení autorství pro nás není bezpodmínečně nutné, podstatné je to, v jakých ohledech se autorův pohled kryje s básnickou praxí Karla Hynka. Autor se v textu kriticky vypořádává s dědictvím surrealismu v podobě metody automatického psaní. Hynek ve své poezii provádí to samé; inspiruje se nejen metodou, ale i surrealistickou metaforikou – metafory však používá v jiném estetickém a sémantickém kontextu, metodu značně redukuje a mechanizuje – obojí vyprazdňuje, aby ironicky odhalil jejich konvenčnost. Nezavrhuje však zcela surrealistické východisko, jehož je „synem“, a v tomto ohlednutí je melancholie tak podobná „generační“ melancholii mnoha postsurrealistických autorů.

Důraz kladený na mechanismus kombinování a prolínání nahrává jednomu Hynkovu základnímu rysu, díky kterému je neustále připraven ke „hře“ - improvizaci. Ta je zřetelná již v jeho juveniliích, když se nechává strhnout asociativním rýmováním. Hynkova improvizace (inspirovaná jazzovou improvizací) je tvořivá hra, která se však odehrává v jasně vymezeném rámci, který mu poskytuje metoda. Hynkova hra skýtá prostor pro humor, jehož podobu trefně popisuje Petr Král slovy: „[Humor] Přerůstá při tom sám sebe a meze prostého výsměšného odreagování.“³²⁹ Škála humoru je u Hynka široká, od surrealistického černého humoru k ironickému humornému gestu blížícímu se poetice *Totálního realismu a Trapné poezie*.

³²⁸ ZANDOVÁ, Gertraude: *Totální realismus a trapná poezie*. Česká neoficiální literatura 1948-1953, s. 76.

³²⁹ KRÁL, Petr: O Hynkovi. In: *Souvislosti*, 2008, č. 2, s. 17.

Gramaticko-automatická metoda je určitým pojítkem mezi předválečným surrealismem a novou uměleckou generací dozrávající v době konce druhé světové války a nastávající komunistickou totalitou. Zdá se, že pro Hynka je dokonce mnohem silnější spojnicí než nostalgické vyvolávání pojmu konkrétní iracionality nebo revolučního potenciálu uměleckého díla, v němž věřili předváleční surrealisté a jehož étos je v základech teoreticko-uměleckého uvažování Vratislava Effenbergera. Hynek se touto metodou, její formální stránkou a rolí náhody a ironie gramatických spojení narušující smysl textu, dostává do blízkosti vizuální a konkrétní poezie 60. let v českém prostředí zastoupené Jiřím Kolářem, Ladislavem Novákem, Emilem Julišem, Josefem Hiršalem, Bohumilou Grögerovou nebo Václavem Havlem. Eva Krátká ve svém úvodu k publikaci *Česká vizuální poezie* popisuje dva koncepty tvorby vystupující do popředí v 60. letech – „novou senzibilitu“ a imaginativní umění; umělecké projevy se tak pohybovaly mezi odkazem k meziválečnému surrealismu a objektivními tendencemi akcentujícími dematerializaci, konceptuálnost, procesuálnost a orientaci k jazyku.³³⁰ V jistých výše naznačených polohách je tato ambivalence přítomná již na přelomu 40. a 50. let v Hynkově gramaticko-automatické metodě.

Kromě Hynka se nejsoustavněji touto metodou zabývali dva autoři *Edice Půlnoc*, Ivo Vodseďálek a Egon Bondy, kteří oba (záhy po této etapě) dospívají k téměř programovým poetikám *Trapné poezie* v podání Vodseďálka a Bondyho *Totálnímu realismu*. Hynek se jim v určitém období své tvorby blíží po formální stránce preferováním krátkých rýmovaných útvarů a hrou s básnickou řečí; druhou rovinu podobnosti nalézáme v *Posledních básních*, ve kterých se básník *Totálnímu realismu* přibližuje syrovostí sdělení subjektivně viděné skutečnosti a odhalováním čistě osobních podnětů – u Hynka však na rozdíl od Bondyho není tento privátní svět konfrontován s dobovou společenskou realitou; Hynek je oproti Bondymu nebo Effenbergerovi básník nepolitický (jeho postoj není manifestační, spíše je přítomný v hlubších vrstvách jeho poetiky). Hynek v *Posledních básních* popisuje intimní skutečnost svého tělesného a duševního prožitku; podává nanejvýš osobní, zaujaté svědectví o něm samém. Vnímáme jistou Césarův mezi vrcholem dosavadního vývoje v podobě *Deníku malého lorda* a souboru *Posledních básní*, jež je reflektována v konkrétních básních posledního cyklu. Tato radikální změna však vychází nejenom z estetického cítění ale i z psychofyzického prožitku selhávajícího smrtelného těla.

Touhou po experimentu a překračování ustálených konvenčních hranic (formálních i obsahových) je ve své podstatě motivované celé Hynkovo literární dílo; Hynkova poezie se vzpírá jasnému zařazení a jakákoliv snaha o vytvoření jednotného obrazu jeho díla je pro tento typ poezie petrifikující. Principiální otevřenost díla implikuje i veškerou rozporuplnost, kterou Hynkova tvorba disponuje a se kterou je jeho dílo přijímáno. Snahou této práce bylo interpretovat základní rysy

³³⁰ KRÁTKÁ, Eva: *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*, s. 7.

Hynkovy poetiky, nabídnout její srovnání s dobovým uměleckým výrazem a naznačit možnosti kontextualizace jeho díla v rámci dalších uměleckých koncepcí.

Kdy bude Hynek impotentní? – Ne, nechci se vzdát naděje, ale jednou tomu tak bude
(Znamení zvěrokruhu, Panna, 1951)

Literatura

Primární literatura

BIEBL, Konstantin. *Básně*. Brno: Host 2014.

BONDY, Egon. *Básnické spisy*. Praha: Argo 2014-2016.

GELLNER, František. *Po nás ať přijde potopa*. Brno: Ad Fontes, 2002.

HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 2016.

HAVLÍČEK, Zbyněk. *Veškerá poezie*. Praha: Dybbuk 2016.

HEISLER, Jindřich. *Z kasemat spánku*. Praha: Torst 1999.

HYNEK, Karel. *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998.

HYNEK, Karel – FIŠER, Zbyněk. *Scenario*. Nepublikovaný text z pozůstalosti Vratislava Effenbergera.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Obrácení Raymunda Lulla*. Praha: Alois Srdce 1919.

NEZVAL, Vítězslav. *Básně I*. Brno: Host 2011.

NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. Praha: Kentaur 1993.

Sekundární literatura

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern 2009.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo 2007.

BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán 2005.

BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Praha: Herrmann & synové 2001.

BATAILLE, Georges. „Soleil pourri“. In: Documents, č. 3, 1930. Přel. Josef Hrdlička in: *Obraz a negace. Surrealismus a kritika obrazu*. In: *Symboly obludnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 79-108.

BATAILLE, Georges. *Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*. Praha: Dauphin 2003.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2000.

BORECKÝ, Vladimír. *Odvrácená tvář humor: (ke komice absurdity)*. Praha: Dauphin 1996.

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové 2005.

ČAPEK, Karel. *Písně lidu pražského in. Marsyas čili na okraj literatury*. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018):

https://cs.wikisource.org/wiki/Marsyas_%C4%8Dili_na_okraj_literatury/P%C3%ADsn%C4%9B_lidu_pra%C5%BESk%C3%A9ho

ČERNÝ, Václav. *Knížka o Babičce a její autorce*. Toronto: Sixty-Eight Publishers 1982.

ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host 2001.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. VI. 28. *Listopad 1947 – Jak ze sebe udělat tělo bez orgánů?* In: Tisíc plošin. Praha: Herrmann & synové 2010, s. 171-189.

DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta 1990.

DVORSKÝ, Stanislav. *Kavárna Westend 1947-1951 a sborník Židovská jména*. In: *Židovská jména: 1949*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995, s. 5-8.

DVORSKÝ, Stanislav. *Z podzemí do podzemí*. In: *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 77-155.

DVORSKÝ, Stanislav. *Židovská jména – bájení a skutečnost*. In: *Souvislosti* 28, 2017, č. 3, s. 48-62.

EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie*. Praha: Mladá fronta 1969.

EFFENBERGER, Vratislav. *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/*. In: *Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998, s. 7-77.

EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr – HAVLÍČEK, Zbyněk. *Lyrismus, antilyrismus a básnická ironie*. In: *Surrealistické východisko 1938-1968*. Praha: Československý spisovatel 1969, s. 60-65.

EXNER, Milan. *Symbol „Karel Hynek“*. In: *Tvar* 1999, roč. 10, č. 13, s. 6-7.

FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 1999.

HECZKOVÁ, Libuše. *(Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné*. In: *Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál*. Praha: Academia 2014, s. 285-321.

HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, H & H 2001.

HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis 2006.

HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy: témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany: H & H 1999.

HUTCHEON, Linda. *Co se děje při adaptaci*. Přel. M. Kotásek in. *Iluminace XXII*, č. 1 (77). Citováno in: Málek, Petr. *Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii*. In: *Česká literatura* 2013, roč. 61, č. 2., s. 183-217.

CHOCHOLOUŠEK, Jiří. *Surrealismus po pitvě*. In: Aluze 2007, č. 3. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018): http://www.aluze.cz/2007_03/06_studie_chocholousek.php

JIRSA, Tomáš. *Tváří v tvář beztvorsti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016.

KOPÁČ, Radim – SCHWARZ, Josef. *Zůstaňtež tudíž tajemstvím...* České Budějovice: Artes Liberales 2010.

KRÁL, Petr. *Nesnadné usínání*. In: Jindřich Heisler / *Z kasemat spánku*. Praha: Torst 1999, s. 377-382.

KRÁL, Petr. *O Hynkovi*. In: Souvislosti 2008, č. 2., s. 15-21.

KRÁTKÁ, Eva. *Česká vizuální poezie šedesátých let a její teorie*. In: *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. Brno: Host, 2012.

KUNDERA, Ludvík. *Různá řečiště: portréty, dopisy, fragmenty 1936-2004*. Brno: Atlantis 2005.

LANGEROVÁ, Marie. „Jsem svědek Egyptské rány“: *pátos básnického slova*. In: *Pátos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2016, s. 185-258.

LANGEROVÁ, Marie. *Vyvlastněná intimita*. In: *Symboly obludnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 272-278.

LINHARTOVÁ, Věra. *Aniž by nastal viditelný pohyb*. In: Jindřich Heisler / *Z kasemat spánku*. Praha: Torst 1999, s. 386-389.

MACHOVEC, Martin. *Ediční poznámka*. In: *Židovská jména: 1949*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995, s. 28-30.

MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu*. In.: A2, 2007, č. 51-52. Dokument je dostupný na webové stránce (navštívené ke dni 28. 4. 2018): <https://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>

MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra*. Ostrava: Protimluv 2007.

MÁLEK, Petr. *Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii*. In: Česká literatura 2013, roč. 61, č. 2.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst 1998.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *Poznámka k původnímu výtvarnému doprovodu*. In: Karel Hynek / *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998, s. 606-608.

PANOFSKY, Erwin. *Et in Arcadia Ego*. In: Význam ve výtvarném umění. Praha: Malvern, Academia 2013, s. 331-359.

PEŠAT, Zdeněk. *Ra literatura*. In: *Skupina Ra*. Praha: Galerie Hlavního města Prahy 1988, s. 101-106.

PUTNA, Martin. C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918*. Praha: Torst 1998.

SRP, Karel. *Pařížská léta Jindřicha Heislara*. In: Jindřich Heisler / *Z kasemat spánku*. Praha: Torst 1999, s. 404-417.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové*. Praha: Karolinum 1995.

ŠMEJKAL, František. *Josef Šíma*. Praha: Odeon 1988.

ŠULC, Jan. Ediční poznámka in: *S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/*. In: Karel Hynek / S vyloučením veřejnosti. Praha: Torst 1998, s. 595-605.

TIPPNEROVÁ, Anja. *Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenbergera*. In: *Symboly obludností: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 249-271.

TEIGE, Karel. Karel. *Poetismus (1924)*, In: *Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. Praha: Svoboda 1971, s. 554-561.

TIPPNEROVÁ, Anja. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Praha: Academia 2014.

TYPLT, Jaromír. *Nadepisování surrealismem mezi lety 1938-1953*. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 1998. V roce 2001 obhájena v rigorózním řízení jako doktorská práce.

TYPLT, Jaromír. *Něžně a sprostě. (Před půlstoletím)*. In: Host 1998, č. 3., s. 40-41.

VOJTĚCH, Daniel. *Na radikálním křídle moderny*. In: *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Obecní dům: Arbor vitae 2006, s. 21-36.

VOJVODÍK, Josef. *Abeceda*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga 2011, s. 63-74.

VOJVODÍK, Josef: *Antropologie totálního fragmentu: polymorfie, inkohERENCE, parcialita a totalita v surrealismu*. In: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006, s. 267-312.

VOJVODÍK, Josef. *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga 2011, s. 15-61.

VOJVODÍK, Josef. *Experimenty se skutečností*. In: *Dějiny „nové“ moderny. 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935-1947*. Praha: Academia 2017, s. 291-322.

VOJVODÍK, Josef. *Koncepty idyly v díle Josefa Lady, jejich proměna a sémantika v kontextu české meziválečné avantgardy*. In: *Umění XLVII*, s. 80-108. Citováno in: Málek, Petr: *Babička Boženy Němcové: od idyly k elegii*. In: *Česká literatura 2013, roč. 61, č. 2*, s. 183-217.

VOJVODÍK, Josef. *Stavba a báseň*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga 2011, s. 331-348.

VOJVODÍK, Josef. *Ultrafialové obrazy*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga 2011, s. 379-392

VOJVODÍK, Josef. „V politických čelistech dní“: (post)surrealistická archivace symbolů obludností. In: *Symbole obludností: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*. Praha: Malvern 2009, s. 309-336.

VOJVODÍK, Josef. „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu jako právě realismus“. In: *Symbole obludností: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let*. Praha: Malvern 2009, s. s. 127-164.

WIENDL, Jan. *Metamorfózy básnického obrazu*. In: *Dějiny „nové“ moderny. 3. Věk horizontál: česká literatura v letech 1935-1947*. Praha: Academia 2017, s. 323-384.

WIENDL, Jan. *Syntézy v poločase rozpadu*. In: *Dějiny nové moderny. 2. Lomy vertikál*. Praha: Academia 2014, s. 322-386.

ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953*. Brno: Host 2002.

Židovská jména: 1949. Edičně připravil a doslov napsal Martin Machovec. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995.